

LA FOTOGRAFÍA LÓPEZ: VISUALIDAD HISTÓRICA DE LA MODERNIZACIÓN  
EN SANTA ROSA DE CABAL ENTRE 1919 Y 1949

JOHANA GUARÍN MEDINA

Director: Alberto Antonio Berón Ospina

MAESTRÍA EN HISTORIA  
UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA

2019

## Agradecimientos

A Fabiola Martínez, Guillermo Anibal Gartner, Viena de López, familia López Villegas, Luis Alfonso Quiñónez y Rodrigo Grajales.

## Tabla de Contenido

<b>PRESENTACIÓN</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>9</b>
<b>OBJETO DE ESTUDIO Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b>	<b>13</b>
<b>1. VISUALIDAD HISTÓRICA Y DIALÉCTICA DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA (MARCO TEÓRICO Y PROPUESTA METODOLÓGICA).</b>	<b>17</b>
1.1. JULIO ARÓSTEGUI Y EL CONOCIMIENTO HISTÓRICO	18
1.2. VISUALIDAD HISTÓRICA: FOTOGRAFÍA E HISTORIA	34
1.3. EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO Y EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE CONTENIDO: METODOLOGÍA	42
1.4. BALANCE HISTORIOGRÁFICO	47
1.4.1. HISTORIA DE Y A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA	52
<b>2. LA FOTOGRAFÍA LÓPEZ EN EL MARCO DE LA FOTOGRAFÍA EN COLOMBIA</b>	<b>56</b>
2.1. EL NEGOCIO ABRE SUS PUERTAS	60
2.2. GERARDO LÓPEZ Y LA FOTOGRAFÍA EN COLOMBIA	68
2.2.1. RETRATO PARA LAS MASAS	69
2.2.2. FOTOGRAFÍA AL ALCANCE DE TODOS	71
2.2.3. VIDA SOCIAL	72
2.2.4. REPORTERÍA GRÁFICA	73
2.2.5. FOTOGRAFÍA POST-MORTEM	74
2.3. EL ARCHIVO FOTO LÓPEZ Y LA DIALÉCTICA DE LA IMAGEN	76
2.3.2. RELIGIOSO	86
2.3.3. EDUCACIÓN	87
2.3.4. URBANO	87
2.3.5. RURAL	88
2.3.6. DEPORTES	88
2.3.7. POST-MORTEM	88
<b>3. VISUALIDAD HISTÓRICA DE LA MODERNIZACIÓN EN SANTA ROSA DE CABAL</b>	<b>97</b>
3.1. EMERGENCIA DE LO URBANO / OPACIDAD DE LO RURAL.	97
3.2. EL OCIO	103
3.3. ECONOMÍA DEL ABASTO	104
3.4. ¿DISPUTA POLÍTICA?	105
3.5. VISIÓN TECNO-CIENTÍFICA	109
3.6. LOS OFICIOS	110
3.7. MUNDO FAMILIAR.	111
3.8. UNIVERSO INFANTIL	117
3.9. EL REINO DE “NUESTRO SEÑOR”	120
3.10. LA BELLEZA Y LA IDENTIDAD.	123
3.11. LA MASA, EL CRECIMIENTO POBLACIONAL Y EL ESPACIO PÚBLICO	126
3.12. LA MUERTE: EL RITUAL DEL ADIÓS.	128
3.13. EDUCACIÓN RELIGIOSA: CULTIVAR EL CUERPO Y EL ESPÍRITU.	130
3.14. EL VIAJE Y LA DILATACIÓN DEL TIEMPO Y EL ESPACIO	132

<b><u>4. LA FOTOGRAFÍA LÓPEZ EN SANTA ROSA DE CABAL: ¿QUÉ MODERNIZACIÓN?</u></b>	<b><u>134</u></b>
<b><u>5. CONCLUSIONES</u></b>	<b><u>142</u></b>
<b><u>6. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA</u></b>	<b><u>144</u></b>



## Presentación

Este proyecto es resultado de una suma de circunstancias que ponen en evidencia la necesidad de ampliar los estudios sobre la fotografía en la región, la amplitud del tema y el inmenso valor patrimonial que se encuentra en riesgo por el desconocimiento de una tradición fotográfica en los pequeños centros urbanos del país, y que desde la perspectiva de este trabajo, constituyen fuentes de gran riqueza para comprender aspectos de la vida social, cultural, política, estética y económica durante el siglo XX en las diferentes regiones de Colombia, y en el caso puntual del eje cafetero; por tanto, voy a tratar de hacer un breve recuento de los factores que incidieron e hicieron posible la realización de este trabajo.

Durante el año 2013 en la ciudad de Pereira, gracias al sesquicentenario de su fundación se despertó un gran interés por el pasado de la región, y cierto sentimiento de nostalgia movilizó a un gran número de personas para sacar sus álbumes familiares, fotografías antiguas e información de prensa que evocaba el pasado de la ciudad. Se crearon varios grupos en Facebook con este propósito, entre los que se destaca: *Fotos antiguas de Pereira* administrado por el fotógrafo Álvaro Camacho Andrade, y se realizaron varias exposiciones conmemorativas como “Pereira: el álbum de su historia” y “Pereira: Álbum de la memoria visual 150 años”, ambas con la idea de presentar un gran álbum de la historia de la ciudad. La primera, desde la óptica de fotógrafos profesionales reconocidos, y la segunda, con imágenes inéditas de registros familiares.

Como resultado de la conmemoración, en donde la fotografía se convirtió en protagonista, se visibilizaron archivos de un inmenso valor histórico y patrimonial, se identificaron nuevos acervos fotográficos como los del fotógrafo Gonzalo Gómez con mas de veinte mil imágenes sociales tomadas entre 1973 y 1990; aparecieron registros con imágenes inéditas de la llegada de la escultura *El Bolívar desnudo* del maestro Arenas Betancourth en 1963 a Pereira; y se identificaron acervos de coleccionistas como Luis Fernando Botero y el fotógrafo Álvaro Camacho. Se hizo

visible que gran parte del material se encuentra en manos de particulares que desconocen las condiciones mínimas de almacenamiento y protección de los soportes, y muchos de los registros no cuentan con información contextual sobre el año o el fotógrafo, ya que fueron extraídos de su contexto de producción.

También, se identificaron acervos que fueron donados a instituciones como el Banco de la República, pero que hasta la fecha no cuentan con acceso al público porque no se han realizado los procesos de identificación y digitalización necesarios. Este es el caso del archivo de Manuel García, uno de los fotógrafos mas importantes de Pereira entre 1933 y 1989, y la donación realizada por la familia Drews<sup>1</sup> para la exposición de 1988 organizada por el Banco de la República con el nombre *Pereira: imagen e historia*.

Con la aparición de archivos, comenzó la tarea de realizar una pesquisa sobre locales dedicados a la fotografía en la ciudad durante las últimas décadas del siglo XIX, y todo el siglo XX, entre los que se destacan Foto Velásquez, Foto Kodak de Donato García y Foto Ridway. Del primero, se conocen solo algunas imágenes, porque el archivo se quemó en un incendio; del segundo, existen los registros y se encuentran en el archivo de la familia García en buenas condiciones de almacenamiento; y del tercero, se sabía de su existencia, y solo se pudo tener acceso al material fotográfico durante el 2017.

El panorama sobre los archivos fotográficos en Pereira parece complicado, ya que no se cuenta con un archivo central que permita la realización de investigaciones históricas que faciliten el uso de fuentes primarias y fuentes fotográficas al investigador para sus trabajos, y las nuevas generaciones de historiadores formados en el contexto local, se han visto obligados a utilizar las fuentes de manera creativa, buscando recursos para hacer un levantamiento documental apropiado

---

<sup>1</sup> La información sobre las donaciones aparece en el texto de Patricia Londoño: El patrimonio *Fotográfico en Colombia: estado de la cuestión*” mayo de 1988, publicado en la Revista Estudios Sociales, N°2, como parte del proyecto Memoria visual del Banco de la República realizado en varias ciudades del país, y que es uno de los referentes mas importantes sobre acervos fotográficos en Colombia.

para sus trabajos. Sin embargo, la riqueza y diversidad del material que ha comenzado a aparecer, hace necesario que se planteen temas de investigación que permitan alimentar la información sobre las fotografías y otras fuentes existentes, y se abra un camino para la investigación histórica sobre la fotografía en la región, e investigaciones que utilicen fuentes fotográficas en sus pesquisas.

En el año 2014 el abogado y amante de la fotografía Guillermo Aníbal Gärtner comienza a publicar imágenes digitalizadas por él en su página Clío en Santa Rosa. Estas imágenes inéditas corresponden a fotografías de La Foto López en Santa Rosa de Cabal, un acervo que no estaba identificado y que contiene la producción de más de ochenta años de trabajo fotográfico en el local comercial. Gracias al trabajo de difusión y de memoria realizado por el señor Gärtner se pudo tener acceso a ese material y establecer una alianza con la dueña actual del acervo: Fabiola Martínez, quien después de varios encuentros, da su autorización para que se presente un proyecto que permita organizar y realizar una primera investigación sobre La Foto López.

Esta primera investigación se realiza gracias a la beca de investigación del programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura y el Archivo General de la Nación durante los años 2015 y 2016.

La beca permite que un grupo de trabajo realice el inventario, re almacenamiento y descripción de unos doce mil soportes, y la digitalización de cinco mil. Ante la riqueza del material y la necesidad de recuperar y proteger este archivo, resulta evidente la importancia de entender el trabajo del fotógrafo, las condiciones sociales de producción de las fotografías y sus posibilidades para la investigación historiográfica.

La importancia de este tipo de acervos que hacen parte del patrimonio cultural de la región radica en que son resultado de un trabajo sistemático y constante de

personas que registraron cambios sociales y culturales, por lo que constituyen un material invaluable para el trabajo del historiador.

Pero el interés por los archivos no se restringe a un interés por el documento en sí mismo o por una fascinación por la imagen, sino por las posibilidades que estas imágenes contienen para comprender aspectos del pasado que otros documentos o vestigios no expresan, como cambios culturales asociados a la incorporación de una economía de mercado propia de la modernización. Es en este contexto en el que surge el presente trabajo.

## Introducción

En Colombia, el proceso de modernización se realizó a partir de un liberalismo económico en contraste con un conservadurismo político (Corredor, 1992), que propició cambios culturales durante el periodo de su implementación. Estos cambios culturales no se han explorado ampliamente en el contexto regional, ya que la historiografía se ha concentrado en comprender aspectos relacionados con la economía, la política y la violencia.

Entender los cambios culturales es necesario si se quieren comprender en su complejidad las múltiples dimensiones que han configurado la realidad regional y nacional. Cambios en los sistemas de valores, en las prácticas, en los roles sociales, en los imaginarios, en el universo simbólico, entre otros, que han sido abordados en otros contextos por la historia cultural. Para Burke “Se trata simplemente de una parte necesaria de la empresa histórica colectiva. Al igual que sus vecinas (la historia económica, la historia política, la historia intelectual, la historia social, etc.), esta aproximación al pasado supone una contribución indispensable a nuestra visión de la historia como un todo, como ‘historia total’, como solían llamar los franceses” (¿Qué es la historia cultural?, 2004, pág. 153). Es decir que la historia cultural aporta fundamentos para entender aspectos hasta ahora poco estudiados en nuestro contexto y contribuir así a una comprensión global de nuestro pasado.

Para Burke, lo que diferencia a la historia cultural de otras corrientes es, en primer lugar, su interés por lo simbólico y su interpretación, y en segundo lugar, la utilización de otros métodos de estudio como la hermenéutica visual o lo que denomina la historia cultural de las imágenes. Burke hace referencia a la importancia de las imágenes como documentos (fuentes) visuales que permiten entender aspectos del pasado, y las considera “testimonios de las fases pretéritas del desarrollo del espíritu humano a través de las cuales podemos leer las estructuras de pensamiento y representación de una determinada época” (2005, pág. 13). Esto significa que las imágenes constituyen una fuente de gran valor para abordar problemas propios de la historia cultural.

Es en esta línea en la que se ubica este proyecto, que busca aportar nuevos elementos a la comprensión del proceso de modernización en la región, desde una dimensión cultural, utilizando para ello fuentes visuales (fotografías). De esta manera el material documental cobra la mayor relevancia, en este caso el archivo de la Fotografía López en Santa Rosa de Cabal con registros desde 1919 que respondieron a las nuevas necesidades de una población en tránsito entre una gama de relaciones premodernas y otras modernas en el auge de la economía cafetera.

La fotografía López como espacio comercial, es un indicador de las transformaciones que trajo consigo la incorporación de una economía de mercado, del crecimiento de los asentamientos humanos o poblaciones, y del paradigma científico y tecnológico, que en conjunto contribuyeron a modificar aspectos de las relaciones sociales decimonónicas. Pero además, como espacio cultural las fotografías producidas son un reflejo de la experiencia vital del fotógrafo Gerardo López, quien presencié los cambios físicos, sociales y culturales de su época. Estas imágenes son vestigios del pasado, huellas de un mundo en transformación.

El material fotográfico es un recorrido por diferentes aspectos de la vida social y cultural de Santa Rosa de Cabal, en un periodo definido por Marco Palacio como La Colombia Cafetera (Palacios & Safford, 2002), en el que se da una transición entre formas culturales de una sociedad agraria y campesina, y algunas formas culturales propias de una modernización incipiente.

Es así como, este material fotográfico de la Fotografía López resulta fundamental para tener un acercamiento al pasado, entendiendo que es un dispositivo de almacenamiento de una memoria sociocultural como dice Ana María Guash (2011), resultado de la producción constante y sistemática de un agente cultural, que nos permite visualizar, como mosaicos, un derrotero de acontecimientos, de maneras

de construcción de la imagen, de expresiones y concepciones del mundo, y de modelos culturales.

El problema que se plantea entonces es ¿qué nos dicen las imágenes del Archivo Foto López sobre los cambios culturales durante el proceso de modernización en Santa Rosa de Cabal entre 1919 y 1949?. Para responder a la pregunta es necesario utilizar métodos propios de la historia cultural y de la cultura visual como: la dialéctica de la imagen de Walter Benjamin (Grigoriadou, 2011), y el análisis estructural, de Hugo José Suarez (2008).

El periodo establecido para la investigación corresponde a la apertura del local comercial en 1919, y va hasta el momento en el que es posible rastrear un incremento significativo en la producción de registros fotográficos y la modificación en el sistema de producción comercial de imágenes por el cambio de tecnología en 1949, es decir un cambio reconocible que constituye la apertura de otro periodo, *Un cambio temporal* (Arostegui, La investigación histórica: teoría y método, 1995).

En el primer capítulo se desarrollarán las herramientas teóricas, conceptuales y metodológicas que permitan definir y delimitar los alcances del proyecto, estableciendo los elementos conceptuales que definen la noción de conocimiento histórico, el área de trabajo dentro de la historiografía y la metodología que se propone para abordar el problema de investigación planteado.

En el segundo capítulo, se planteará el **campo cultural de producción** de las fotografías y se ubicará en el panorama de la fotografía en Colombia, el trabajo de Gerardo López Alzate, retomando nociones como El retrato, la fotografía post-mortem, el retrato social entre otros; y una dialéctica de la imagen por medio de la identificación de tipologías construidas por el fotógrafo.

En el tercero se busca establecer el modelo cultural presente en la muestra documental seleccionada, lo que Hugo José Suarez denomina **El mundo social**

**fotografiado**, al mostrar qué modernización es la que se logra identificar a partir del material fotográfico del archivo Foto López, a partir de los cambios culturales que aparecen en las fotografías tomadas entre 1919 y 1949 utilizando el método del montaje propuesto por Walter Benjamin a modo de **visualidad histórica**.

Para finalmente, responder a la pregunta ¿Qué nos dicen las imágenes del Archivo Foto López sobre los cambios culturales durante el proceso de modernización en Santa Rosa de Cabal entre 1919 y 1949?.



## Objeto de estudio y planteamiento del problema

### Objeto de estudio:

El proceso de modernización en la denominada región eje cafetero, ha sido estudiado en la historiografía desde una perspectiva económica y social, para entender los cambios asociados a la incorporación de políticas que incentivaron la producción cafetera y la modernización administrativa del país.

Desde una perspectiva política, se han estudiado las marcadas disputas y tensiones entre dos modelos de Nación representadas en los partidos políticos Liberal y conservador, que propiciaron uno de los conflictos más catastróficos de la historia reciente del país, la llamada época de la violencia.

Sin embargo, los cambios culturales que se generaron durante la implementación de estas políticas que le apuntaban a la modernización del país, no han sido estudiados en nuestro contexto, específicamente utilizando como fuentes para el análisis, los mismos productos de la cultura: fotografías producidas durante este periodo. Estas fotografías como productos culturales, también son resultado del mismo proceso de modernización, ya que los estudios fotográficos se extienden por todo el país durante la década del veinte, y hacen parte de una economía de mercado incipiente en Colombia. (Goyeneche G, 2009).

Los estudios fotográficos, que se propagaron durante las primeras dos décadas del siglo XX, son una muestra de la manera en que la economía de mercado se expandió por el territorio colombiano, asociados a unas necesidades de registro propias de la modernidad. En Santa Rosa de Cabal, encontramos uno de estos espacios emblemáticos de la modernización: La fotografía López, que aún conserva un número significativo de soportes fotográficos (más de noventa mil) que dan cuenta de la relevancia del establecimiento comercial durante sus años de funcionamiento, y que son insumo fundamental para entender las transformaciones culturales registradas en las fotografías.

Las fotografías producidas en los estudios fotográficos ofrecen la posibilidad de entender otros factores de cambio durante la modernización del país, si se abordan herramientas de análisis propias de la cultura visual y la historia cultural, por lo que pueden arrojar nueva información que amplifique el panorama sobre el tema en la región, en este caso tomando como referente a Santa Rosa de Cabal, población que estuvo en el centro de la economía cafetera durante la primera mitad del siglo veinte.

En estas fotografías es posible rastrear la utilización y producción de referentes visuales que estarían condicionados por una concepción del mundo compartida socialmente, es decir por un modelo cultural que opera en doble sentido, hace parte de quién realiza el registro, y está presente en quien usa la imagen (Suárez, 2008). Por eso es posible concebir el estudio fotográfico como un espacio social y cultural en donde se manifiestan formas de representación social, cambios en las mentalidades o concepciones de la realidad, a partir de la mirada del fotógrafo.

Este proyecto tiene como objeto de estudio los cambios culturales propiciados durante el proceso de modernización del país, vistos a través de la lente de un fotógrafo local y de los modos de registro producidos en un municipio que como Santa Rosa de Cabal es típico de la economía cafetera durante la primera mitad del siglo XX, haciendo posible que agentes culturales propios de la modernización emergieran, como el fotógrafo Gerardo López Alzate y su estudio fotográfico: La Fotografía López.

#### Planteamiento del problema:

Los locales comerciales dedicados a la fotografía se extendieron por el país durante la década del veinte, como una muestra del interés por este tipo de registros y producción de imágenes, pero también como una forma de considerarse “modernos”. Esta proliferación obedece a la incorporación de dinámicas económicas propias del proceso de modernización en el país, por lo que los locales

comerciales dedicados a la fotografía se pueden considerar espacios de modernización en la medida en que en que sus formas de producción y consumo están ligadas a una economía de mercado, y de formas de producción artesanal a una industria embrionaria, (de lo artesanal a la pequeña industria fotográfica con sus formas de producción en serie 'uso de tipologías', resultado de un mercado creciente).

Pero estos espacios, son también espacios culturales, en donde los registros son resultado de concepciones del mundo, y las fotografías son expresiones de los modelos culturales en los que están inmersos los fotógrafos, y sus clientes. Es así como el estudio fotográfico funciona como reflejo de la modernización en Santa Rosa de Cabal en la medida en que es un espacio por el que pasan una trama de relaciones económicas, sociales y culturales, que nos hablan del pasado gracias a los vestigios o fragmentos de instantes materializados en imágenes.

Sin embargo, estas imágenes fotográficas no pueden ser asumidas como evidencia de hechos objetivos y transparentes (Frizot, 2009), ya que aunque “es verdad que la imagen fotográfica encierra muchos datos, y hasta elementos insospechados que solo descubriremos más tarde (modas, indumentarias, costumbres, gestos, signos antropológicos), pero no nos dice nada del contexto, del momento, de las intenciones del operador, de las circunstancias y las motivaciones que se esconden tras la imagen” (2009, pág. 75).

Esta falsa objetividad de la imagen fotográfica o poca transparencia puesta en evidencia por Frizot, es una de las mayores dificultades para utilizarla como fuente histórica, sin embargo el mismo Frizot nos da las pistas para asumir el reto cuando plantea que: “Durante la toma, el artefacto fotográfico constituye el punto donde se cruzan hechos, intenciones, relaciones entre los personajes y el fotógrafo; a partir de la difusión y recepción entre un público, es el lugar en donde la mirada, el texto, el pensamiento logran que hechos, intenciones y relaciones se relacionan de nuevo con la comprensión y la intelección del espectador” (Frizot, 2009, págs. 75-76).

Esto significa que en la fotografía convergen un conjunto de intenciones y de relaciones sociales que se deben considerar, como una puesta en escena con un propósito que obedece a los modelos de la época en que se produjeron las imágenes, unos códigos sociales puestos en funcionamiento por el fotógrafo y por quienes aparecen en las fotografías.

Son esos códigos sociales los que deben identificarse, rastrearse como expresión del cambio cultural durante el proceso de modernización, y es por esto que a partir del material fotográfico recuperado y clasificado surge la siguiente pregunta: ¿Qué nos dicen las imágenes del Archivo Foto López sobre los cambios culturales durante el proceso de modernización en Santa Rosa de Cabal entre 1919 y 1949?.

## 1. Visualidad histórica y dialéctica de la imagen fotográfica (Marco teórico y propuesta metodológica).

*La Fotografía López: visualidad histórica de la modernización en Santa Rosa de Cabal 1919-1949* es un proyecto que indaga sobre la transformación cultural de este municipio cafetero durante el proceso de modernización del país, algunos elementos de esa transformación se puede rastrear en el mundo social fotografiado por Gerardo López Alzate entre 1919 y 1949. Aquí la fotografía se asume como “una manifestación cultural en donde quedan plasmadas construcciones de sentido de los seres humanos” (Suárez, 2008) es decir, como manifestación del pasado, que permite visualizar un modelo cultural asociado al proyecto modernizador.

Al plantear el estudio de un cambio cultural, enmarcado en una temporalidad, estamos hablando de un proyecto historiográfico que busca rastrear esos cambios utilizando el modelo planteado por Julio Arostegui (1995), quien propone un marco de trabajo para la investigación histórica definido por sus planteamientos sobre la teoría constitutiva y la teoría disciplinar de la Historia. Ese marco de trabajo es el que se desarrolla en la primera parte de este capítulo, para definir los conceptos y autores que delimitarán el objeto y el problema de estudio. Además, se incorporarán los conceptos de regímenes de historicidad de Michel de Certeau (2007) y de lugar social de Françoise Hartog (2007) que definen el contexto en el que se realiza la presente investigación.

En la segunda parte se establecerá la relación entre fotografía e historia con el propósito de definir las posibilidades de la fotografía como fuente para el conocimiento histórico. Es por eso que se retomarán los planteamientos de autores como Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Ana María Guash y Boris Kossoy que permitan esbozar lo que hemos denominado visualidad histórica, mientras en la tercera parte se planteará la metodología para el análisis de las imágenes a partir de los conceptos de dialéctica de la imagen de Eirini Grogoriadou, quien a su vez retoma los postulados de Walter Benjamin sobre las imágenes dialécticas; y el método de análisis estructural de Hugo José Suarez. Además, se abordarán

algunas concepciones sobre el archivo como corpus documental, que hace posible el análisis del material empírico, que contribuirá a la consolidación de una metodología para abordar el problema planteado, y las herramientas conceptuales para la organización y el análisis de las fuentes. Finalmente, se presentará el balance historiográfico como un rastreo del tema de estudio en nuestro contexto, que delimite enfoques desde los que se han abordado estudios históricos desde la fotografía y sobre la fotografía.

### 1.1. Julio Aróstegui y el conocimiento histórico

“El historiador investiga el movimiento temporal de los estados sociales”  
(Arostegui, 1995, pág. 82)

Una pregunta que se debe hacer el historiador es “¿*Qué se conoce cuándo se habla de historia?*”, esta afirmación de Julio Arostegui (1995, pág. 25) es una invitación a pensar los fundamentos teóricos de la disciplina, de su práctica investigativa y de su objeto de indagación, ya que para el autor es uno de los grandes vacíos en la formación de historiadores, y también, en quienes tienen una trayectoria investigativa. La poca reflexión sobre los aspectos fundamentales, dificulta la construcción de un cuerpo de conceptos estructurado y compartido por toda una comunidad académica, que se traduzca en un conjunto acumulado de conocimientos de carácter teórico que se pretende en cualquier disciplina que se asuma como científica, y el objetivo de su texto es justamente aportar en la consolidación de la disciplina histórica.

Para Julio Arostegui, la historia es la convergencia de: tiempo, espacio y sociedad, y la historiografía sería la identificación y explicación de los cambios y las permanencias de los estados socio-históricos por parte de los historiadores. Arostegui en su texto “Teoría y método de la historia” reflexiona sobre los aspectos teóricos, metodológicos y técnicos fundamentales que deben estar presentes en la investigación histórica, por eso plantea el problema de la construcción del conocimiento historiográfico, que concibe como un conocimiento científico que se

debe abordar desde: “el objeto historiográfico, la explicación de la historia y de su escritura, de los campos de investigación o sectores, y del alcance espacial de esas investigaciones” (1995, pág. 22).

Estos aspectos son la base de su formulación teórica sobre la forma de construir el conocimiento histórico, y parte de una distinción entre los términos “historia” que considera demasiado amplio, ambiguo y poco adecuado para referirse a la disciplina responsable del conocimiento histórico, e historiografía como la escritura de la historia que implica un método de carácter científico. Es así como Arostegui define la historiografía como la disciplina responsable de ordenar los métodos y conocimientos sobre el pasado, dividiendo sus bases epistemológicas en teoría científico-constitutiva y teoría disciplinar.

La teoría científico-constitutiva es a la que le corresponde explicar la naturaleza de la historia, la historia general (sistemática o secuencial), la historia sectorial, los ámbitos historiográficos (territorial), y la noción de Historia total; la teoría disciplinar por su parte, es la que organiza el conocimiento historiográfico, de acuerdo a su objeto, la explicación histórica y el discurso histórico.



### 1.1.1. TEORÍA CONSTITUTIVA

#### Sociedad y tiempo

El primer aspecto enunciado por Arostegui en su teoría constitutiva es la sociedad en su dimensión temporal o la convergencia sociedad y tiempo como el objeto de la historia. Por eso, considera relevante establecer de qué idea de sociedad se parte para explicar el cambio social o los estados socio históricos, y las particularidades de esa sociedad en la temporalidad definida, sus permanencias y transformaciones.

Arostegui asume lo histórico como una categoría que atribuimos a lo social, y que se manifiesta universalmente a través del cambio de las formas sociales (1995, pág. 87). Para el autor “En cada momento histórico las sociedades presentan unas especiales características relevantes. Unas peculiaridades significativas que permiten definir también *problemas tipo*. Esto constituye un recurso que permite superar la mera descripción histórica para intentar verdaderas explicaciones mas bien sistemáticas que causales, de las situaciones y procesos históricos” (1995, pág. 23).



La sociedad a la que se hace referencia en este caso, está enmarcada en el periodo denominado por Marco Palacios: auge de la economía cafetera (Palacios & Safford, 2002) definida por un proyecto económico basado en una economía de mercado, que repercutió en cambios políticos, sociales y culturales a escala nacional. Los cambios en este caso corresponden a la dimensión cultural expresada en la producción fotográfica de un estudio típico en Colombia, cuya producción daría cuenta del mundo social fotografiado en el marco del proceso modernizador en un municipio del antiguo departamento de Caldas.

En consecuencia, el estudio fotográfico es el objeto de estudio ya que es el lugar por el que pasan una trama de relaciones sociales, económicas y culturales que da cuenta de la sociedad y la temporalidad en la que se desarrolló, y que retomando a Arostegui nos da indicios empíricos para entender la cualidad temporal y la naturaleza de esa sociedad con sus particularidades. El interés de este proyecto radica en que se buscan las particularidades en un proceso que ocurrió a escala global, tanto el de la expansión de la fotografía como el proceso “civilizatorio” de la modernización; pero en la escala reducida de la microhistoria.

### **Historia general versus microhistoria**

La Microhistoria es una perspectiva histórica trabajada especialmente por sin historiadores italianos después de la década del setenta, en la que el tiempo no se considera homogéneo y serial sino que al considerar la realidad como fundamentalmente discontinua y heterogénea (Gizburg, 2010) en sus construcciones históricas hay una dilatación del tiempo y una concentración del espacio. En su visión de la sociedad el individuo asume un rol fundamental para comprender los fenómenos históricos, en tanto son actores económicos o socioculturales.

Al analizar los fenómenos históricos en una escala reducida, hay una pretensión de alejarse de las posturas estructuralistas, es así como Roger de Chartier plantea “En

esta escala reducida, y por cierto solo en esta escala, se pueden comprender, sin reducciones deterministas, las relaciones entre sistemas de creencias, de valores y de representaciones, por un lado; y pertenencias sociales por el otro” (Ginzburg, 2010, pág. 372).

Para Ginzburg, Giovanni Levi y Simona Cerotti toda configuración social es el resultado de la interacción de innumerables estrategias individuales, un entramado que solo la observación cercana permite construir, de esta manera queda clara la postura que el autor tiene sobre “lo social”, y cómo la microhistoria constituye un enfoque que logra abordar ese cambio social desde múltiples dimensiones (económica, social, cultural), que al reducir la escala de observación, le da un fuerte énfasis al agenciamiento en la explicación histórica.

*La microhistoria* hace referencia a un método de investigación historiográfica en la que se reduce la escala de investigación para tratar de comprender fenómenos específicos en lugares acotados, en un periodo que no excede la vida de un individuo o de un acontecimiento. Para Roger de Chartier en “esta escala reducida, y por cierto solo en esta escala, se pueden comprender, sin reducciones deterministas, las relaciones entre sistemas de creencias, de valores y de representaciones, por un lado, y pertenencias sociales por el otro” (Ginzburg, 2010, pág. 372).

De esta manera la microhistoria contrapone una mirada cercana con una visión de conjunto, contrastando la situación particular que se estudia, con un marco general. Esto obedece a una visión de la realidad como discontinua y heterogénea, por lo que la explicación debe tener en cuenta estas mismas características.

Esta perspectiva utiliza como herramienta metodológica documentación ligada a un individuo, y como estrategia narrativa, incorporan las dificultades de la investigación, las dudas e incertidumbres, para hacer mas cercano el proceso al lector. También

utilizan como principio organizador del relato la relación entre la dimensión microscópica y la dimensión contextual.

Uno de los aspectos mas interesantes de la microhistoria, es el propuesto por Giovanni Levi sobre este enfoque, al hacer referencia al mundo simbólico del ser humano, en el que son posibles múltiples interpretaciones, ubicando a la historiografía como una práctica interpretativa, y la reducción de escala, como procedimiento analítico.

Para los historiadores que trabajan desde la Microhistoria, construir una historia general resulta conflictivo, ya que implica homogeneizar el tiempo y a los actores sociales, por eso Ginzburg entre ellos, se aleja de posturas históricas seriales, ya que no coinciden con la realidad humana en tanto discontinua y heterogénea. Esta perspectiva de la realidad humana hace que se aborden los fenómenos históricos en una dimensión microscópica en relación con una dimensión contextual, y se traduce en un principio regulador del relato.

La *historia general*, que es la visión sistémica o secuencial del hecho histórico no es del interés de este proyecto ya que no se pretende “representar el proceso de la experiencia humana completa” (Arostegui, 1995, pág. 23) sino que al remitirse únicamente a cambios culturales registrados en un estudio fotográfico, nos remitimos a una sola de las múltiples perspectivas que se podrían abordar en el mismo periodo temporal. Además, el tiempo cronológico se asume como no secuencial, sino fragmentado, más cercano a los planteamientos de Benjamin (2010).

### **Historias sectoriales:**

La historia sectorial, hace referencia a las temáticas que se pueden aglutinar en áreas de trabajo o *sectores*; generalmente estos sectores se han concebido como historia económica, historia política, historia social o historia cultural. Para esta

propuesta investigativa, se podría definir el área de indagación como historia cultural, aunque es necesario conocer las condiciones sociales y económicas que contextualizan el hecho, pero el gran aporte se limitaría al campo cultural de la fotografía.

*La historia cultural* es una corriente historiográfica, en la que se busca hacer una interpretación cultural de la historia, y que se consolida a partir de los estudios culturales de los años sesenta, fortaleciendo teóricamente las investigaciones al aportar nuevos conceptos y explicaciones a los fenómenos culturales. Esta corriente aglutina gran variedad de temas, en los que se pueden encontrar como punto común una preocupación por lo simbólico y su interpretación, y mas que un tema se puede establecer como un enfoque con unas metodologías y tipos de análisis. Dentro de esta corriente se van a utilizar elementos visuales como evidencia histórica, la hermenéutica visual para la interpretación de las fuentes, y la idea de esquema en tanto fórmulas culturales o perceptivas (Burke, 2004).

Para los historiadores culturales es de gran importancia el análisis semiótico y la historia de los símbolos, que entra como recurso y objeto de estudio en la historiografía después de los años ochenta. Los conceptos mas utilizados en las investigaciones desde esta perspectiva son los de representación, imaginarios y prácticas, desde esta perspectiva, la historia cultural se convierte en el enfoque que tiene las herramientas conceptuales para el abordaje teórico del presente trabajo en la medida en que su campo de estudio es una preocupación por lo simbólico y su interpretación (Burke, 2004), y por la transformación de las tradiciones culturales.

En este caso, las tradiciones culturales son vistas a través del estudio fotográfico y se asume la fotografía como documento histórico, más que por su principio de atestiguamiento: eso estuvo ahí, por lo que hay detrás de esas imágenes, ya que éstas son el resultado de unas necesidades sociales de registro y unos códigos visuales que remiten a los usos y temas propios de un tipo de sociedad: aquella que las produjo. Esto significa que se asume la fotografía como un producto cultural

con unas significaciones sociales específicas, que son el resultado del agenciamiento del fotógrafo quien posee un modelo cultural en tanto agente de su contexto socio-histórico.

Es por estas razones que se considera que la historia cultural presenta los métodos y las herramientas que hace posible indagar sobre la producción visual de un colectivo social, y las condiciones culturales, económicas y sociales bajo las que se dieron, ampliando el espectro de posibilidades para comprender y explicar fenómenos humanos que la historia política y económica no abordan. En este sentido, resulta ser el enfoque adecuado para el proyecto de investigación, en el que se propone estudiar los cambios culturales durante el proceso de modernización utilizando fuentes visuales (fotografías), con el propósito de comprender aspectos de nuestro pasado que no han sido abordados ampliamente.

La imagen fotográfica es asumida como vestigio para entender las dinámicas de un contexto soci-cultural en el marco de la institución fotografía en tanto espacio social de representación, es decir, que es la evidencia para llegar a un conocimiento histórico, o como plantea Arostegui:

*“Sobre qué información, o qué evidencia, se basa el conocimiento histórico. Sobre qué materiales construye el historiador sus datos, es una cuestión cuya importancia no necesita ser ponderada. En consecuencia, es un asunto que requiere un tratamiento específico. La idea de fuente adquiere su importancia fundamental si se repara en que todo conocimiento tiene siempre algo de exploración de ‘huellas’. En historiografía, ciertamente, esto tiene una especial relevancia, pero no está desprovisto de sentido en ningún otro tipo de conocimiento. Fuente histórica sería, en principio, todo aquel objeto material, instrumento o herramienta, símbolo o discurso intelectual, que procede de la creatividad humana, a cuyo través puede inferirse algo acerca de una determinada situación social en el tiempo”* (Arostegui, La investigación histórica: teoría y método, 1995, pág. 189).

Estas imágenes son el resultado de la producción sistemática de un estudio fotográfico que operó como agente cultural de la modernización en tanto espacio por el que circularon relaciones comerciales, sociales y representaciones culturales como reflejo de un poblado en transformación.

### **Historias territoriales:**

La *historia territorial*, corresponde al espacio geográfico, físico o territorial del objeto historiográfico, y delimitar así el ámbito de la investigación, ya sea la nación, una región, o la ciudad. Para efectos de este proyecto se ha hecho una delimitación territorial que corresponde a la división político-administrativa denominada Santa Rosa de Cabal, que adquiere su nombre en un acto administrativo ordenanza 2 de 1915 . Por lo tanto el proyecto se concibe como una historiografía local.

#### **1.1.2. TEORÍA DISCIPLINAR**

### **Objeto de la historiografía:**

El objeto de la historiografía consiste en estudiar la sociedad desde su comportamiento temporal (Arostegui, 1995), por lo tanto es necesario concebir un tiempo social que está determinado por los cambios o transformaciones de un colectivo humano, utilizando periodos que generalmente han sido establecidos por otros historiadores y que están marcados por constantes y por cambios sociales. La temporalidad del trabajo está determinada por la fecha de apertura de la Fotografía López como local comercial en 1919 y una fecha en la que resulta visible un aumento significativo en el número de registros, 1949. Estas fechas están inmersas en lo que marco Palacios denominó la Colombia cafetera, que en su periodización iría de 1903 hasta 1946 (Palacios & Safford, 2002).

Esto significa que los que se va a rastrear son cambios y constantes entre 1919 y 1949 como parte de un periodo mas amplio en donde la incorporación y expansión del café generó una serie de transformaciones económicas, políticas, sociales y

culturales que hacen parte de un proceso global denominado Modernización, pero que no se van a estudiar en su totalidad, sino a través de un espacio social de entrecruzamiento entre estos ámbitos: El Estudio Fotográfico.

Los denominados Estudios Fotográficos, son espacios en los que “se presenta una estrecha relación entre la función de la división del espacio y la función de la división del trabajo” (Goyeneche G, 2009, pág. 118) son un reflejo de la manera en que paulatinamente se fueron incorporando formas culturales propias de la modernización en contraste con otras de una sociedad pre moderna que coexistieron durante el periodo estudiado. Para Edward Goyeneche:

*“Un estudio fotográfico es antes que nada un espacio social convencional. Pero qué hace que un espacio se convierta en un estudio. Su uso social. El espacio en su uso, no se puede separar de la relación social que aquí estudiamos, denominada fotografía de estudio, y de todo lo que ella implica. El espacio de un estudio se relaciona con el tiempo, con el uso concreto que los individuos y grupos sociales hacen de él, con la función que cumple en la vida social, con sus propias características físicas- propias de la vida material de la sociedad en que se ubique-, con el tipo de trabajo que en él se realiza, y con los trabajadores que allí laboran” (Goyeneche G, 2009, pág. 121).*

En este sentido, el estudio fotográfico se asume como un espacio y un agente cultural, en donde se producen registros fotográficos que dan cuenta de unas características de configuración de la imagen que obedecen a los intereses y valores de la época en que se produjeron. Las imágenes producidas en los estudios son resultado de unas lógicas del mercado local, de valores estéticos y modelos relacionados con una noción del *ser modernos*. Este espacio cultural se convierte en un vestigio del pasado de gran riqueza para comprender aspectos culturales durante el apogeo de la fotografía analógica y que en perspectiva de Walter Benjamín, serían espacios ideales para realizar una arqueología del pasado a partir

de los objetos producidos en ese pasado (arqueología de objetos industriales) (Benjamin, 2010).

Pero si el estudio fotográfico como agente de la modernización es el objeto de estudio ¿En qué manifestaciones de lo humano se revela lo histórico? y es aquí donde podríamos afirmar, como lo histórico se manifiesta en todo producto humano, en sus vestigios, las huellas de su paso por el mundo, y estas huellas pueden ser materiales, simbólicas, orales, rituales, y todo aquello que nos permita conectarnos con el pasado; la fotografía como producto material y cultural resulta una fuente histórica de gran valor en tanto es una conexión con un instante que se fue, un registro que nos permite afirmar *“tal cosa estaba ahí, en tal lugar del espacio y en tal estado, tal día, a tal hora”* (Frizot, 2009).

Sin embargo la fotografía más que “evidencia” de un acontecimiento, nos da pistas sobre unas prácticas e intereses de registro que cumplen una función social específica, y por lo tanto se convierte en una herramienta para comprender la sociedad que produjo esas imágenes de una manera más amplia. Se convierte en fuente para su interpretación, sin que éstos sean su objeto de indagación histórica, ya que su propósito es comprender los cambios y permanencias de los colectivos humanos en el tiempo, al interpretar esos vestigios.

La fotografía, y especialmente el estudio fotográfico como fuente para obtener un conocimiento histórico sobre el proceso de modernización en Santa Rosa de Cabal, nos obliga a preguntarnos por las posibilidades de la imagen fotográfica para explicar situaciones o procesos históricos: ¿de qué manera la visualidad histórica permite comprender el proceso de modernización en Santa Rosa de Cabal entre 1919 y 1949? y en este caso específico ¿qué nos dicen las imágenes del Archivo Foto López sobre los cambios culturales durante el proceso de modernización en Santa Rosa de Cabal entre 1919 y 1949?. Aquí se entiende la visualidad histórica como enfoque de indagación y análisis de la fuente, en este caso fotografías, pero



también como una concepción de la historia y del discurso que se desarrollarán en el apartado 1.2.

### **Explicación histórica:**

La idea de explicar “La historia” tiene implicaciones de acuerdo a la escuela o corriente en la que esté inscrita teóricamente el proyecto. En este caso hay una cercanía a la microhistoria en tanto concibe un campo delimitado para la comprensión del pasado, y su escritura también plantea problemas que hacen viable la argumentación de la investigación. Incorporar preguntas y aspectos directamente relacionados con la investigación, es una de las cualidades utilizadas por historiadores como Ginzburg quienes hacen evidentes los vacíos narrativos, dudas y dificultades en la investigación, para presentar de una manera mas cercana al lector, los vacíos temporales que no se logran explicar con suficiencia con el material recopilado. Presentar los resultados de la investigación y el proceso mismo, resulta relevante si se asume la historia como un proceso de construcción de una representación del pasado, una de las múltiples interpretaciones posibles, pero que ilustran las mismas dificultades de la investigación.

Es justamente por esta perspectiva que se ha incorporado la noción de imagen dialéctica propuesta por Walter Benjamin, y su idea de montaje que está presente en su teoría de la historia, ya que nos da luces para abordar metodológicamente el problema que se plantea, específicamente la realizada en su proyecto inacabado sobre los pasajes de París que como plantea Buck-Morss “El *Passagen-Werk* es texto doble. Historia social y cultural del París del siglo XIX, pretende en realidad proporcionar una educación política de la generación de Benjamin. Es una ur-historia, una historia de los *orígenes* de ese momento histórico presente que, aunque permanezca en gran parte invisible, es la motivación determinante del interés de Benjamin por el pasado” (Buck-Morss, 2001, pág. 65).

La noción de imagen dialéctica está relacionada con la idea misma que tiene Benjamin sobre la historia, ya que solo podemos acceder al pasado a partir de un destello a modo de imagen, que hace que nuestro acercamiento sea fragmentario. Por eso incorpora el método del montaje, que si bien fue de carácter literario, permite reconstruir una imagen sobre ese pasado a partir de los mismos vestigios culturales de ese pasado al que se desea acercar, Walter Benjamin “Introduce la concreción visual en la metodología de las imágenes dialécticas a partir de discutir su concepto de los ur-fenómenos” (Buck-Morss, 2001, pág. 72).

Esas imágenes dialécticas se traducen en un montaje de los documentos recopilados, noción que es de interés para lo que se propone en este proyecto, ya que el método empleado para acercarse a lo histórico y la manera de presentarlo varía dada la naturaleza del objeto de indagación y el carácter del “documento” al ser visual, y una historia cultural sobre la modernización utilizando fotografías producidas en el estudio fotográfico, requiere del uso de una metodología propia del análisis visual.

Para Benjamin, “Presentar la historia como un montaje implicaba una manera de telescopiar el pasado a través del presente y, en definitiva, de sustituir la noción lineal de la historia por la idea de una imagen dialéctica, en la que lo nuevo se escinde definitivamente del progreso, tal como Benjamin expuso en su famosa descripción del Angelus novus de Paul Klee” (Guasch, 2011, pág. 24). Esta idea de montaje es la que se considera pertinente para mostrar los cambios culturales entre 1919 y 1949 en Santa Rosa de Cabal como instrumento analítico y conceptual.

Para Benjamin, “aquello que es eternamente verdadero puede ser capturado sólo en las transitorias imágenes materiales de la historia misma” (Buck-Morss, 2001, pág. 37).

*“con el Passagen-Werk Benjamin intentaba una representación gráfica concreta de la verdad, en la que las imágenes históricas volvieran visibles las*

*ideas filosóficas. En ellas, la historia atravesaba el corazón de la verdad sin proporcionar un marco totalizador. Benjamín entendía que estas ideas eran <<discontinuas>>. Como resultado, los mismos elementos conceptuales aparecen en varias imágenes, en configuraciones tan variadas que su significado no puede ser fijado en abstracto. De igual modo, las imágenes no pueden alinearse en un cuadro coherente y no contradictorio del conjunto. Una construcción histórica de la filosofía que sea simultáneamente (dialécticamente) una reconstrucción filosófica de la historia, donde los elementos ideacionales de filosofía se expresen como significados cambiantes dentro de imágenes históricas que, en si misma son discontinuas, un proyecto así no puede ser discutido en sus aspectos generales. Necesita ser mostrado” (Buck-Morss, 2001, págs. 72-73)*

Por lo tanto, solo las imágenes pueden permitirnos acercarnos al pasado que se quiere comprender, pero esas imágenes deben organizarse a modo de mosaicos que modifiquen la noción de narrativa o secuencia de los hechos históricos. Estos elementos son los que configuran metodológicamente el proyecto, y serán ampliados en el apartado sobre la visualidad histórica.

### **Discurso histórico:**

El discurso histórico se entiende como la relación entre el objeto de estudio, la metodología y la presentación de los resultados. En este caso hay un interés por presentar mosaicos de imágenes con una breve reflexión que además plantee los vacíos y preguntas que emergen de los resultados mismos de la investigación, incorporando cuestionamientos tal como lo concebía Benjamin en su noción de historia: “No es el continuo de la historia es un tipo de historia necesitada de ser interpretada de otra manera, y solo cierto tipo de historiador puede reconocer ese pasado. Ver la ruina, la catástrofe en ese pasado, es la mirada benjaminiana, redimir el pasado catastrófico a través de una historiografía que reconozca los orígenes del

pasado catastrófico. Un patrimonio cultural oculto. Redimir el pasado, ser consecuente con ese pasado” (Grigoriadou, 2011, pág. 37).

Para Benjamin hay una conexión entre fotografía e historia que se ve reflejada no solo en su concepción del pasado, sino en la escritura misma de los textos historiográficos, “La escritura de la historia para Benjamin parece oscilar entre el recuerdo y el olvido, entre la luz y la sombra presente de un pasado o ‘detenido’, del mismo modo que la escritura de la fotografía” (Grigoriadou, 2011, pág. 148). Benjamin asocia su escritura de la historia con el procedimiento de la fotografía, al construir “imágenes” fragmentadas que parecen destellos de un pasado no continuo, mosaicos temáticos sobre los que reflexiona a partir de la “evidencia” empírica.

De esta manera, el discurso que se pretende para esta investigación incorpora las estrategias narrativas de la microhistoria y la historia cultural, y la noción de “montaje” utilizada por Benjamin, en la que se hacen conexiones entre las imágenes para conectar distintos aspectos sobre el mundo social fotografiado, además sobre las necesidades de registro y los usos de las mismas, que plantean preguntas sobre el tipo de sociedad que las produjo. Se propone un diálogo entre las imágenes, y un texto que reflexione sobre ellas.

Para Benjamin “aquello que es eternamente verdadero puede ser capturado sólo en las transitorias imágenes materiales de la historia misma” (Buck-Morss, 2001, pág. 37). La idea de Historia de Benjamin, parte de una noción de fragmento, en donde solo es posible tener un acercamiento al conocimiento sobre el pasado, a partir de imágenes y constelaciones de relaciones entre esas imágenes, no como un relato continuo que tenga implícita la idea de progreso, sino que la destruya.

## Lugar social

Michel de Certeau (2007) define el lugar social como una convención institucional que sirve de mediación entre lo que sería un conocimiento cerrado sobre el universo limitado de quien lo produce, el individuo, y el sujeto global encarnado en la sociedad, en un espacio y un tiempo determinado. La convención institucional corresponde al lugar desde donde se elabora la investigación, los acuerdos, temas y metodologías compartidas que le dan validez al producto final de la indagación, es decir a la representación creada por el historiador.

El autor pretende probar la relación existente entre el lugar social, las prácticas científicas y la escritura, en el proceso histórico, por lo que trata de aclarar en qué medida y cómo cada uno de estos aspectos configuran a la historiografía. El autor problematiza sobre las concepciones clásicas del conocimiento histórico, y plantea el papel de mediación que cumplen las instituciones sociales, entre el sujeto que indaga sobre la historia, y la sociedad en la que se encuentra inmerso.

Es el lugar social, para Certeau, el que determina el interés en los temas, el que permite y prohíbe, poniendo límites al objeto y por tanto al historiador, y sobre los métodos que utilice para acercarse su objeto de investigación. Desde esta perspectiva se pone en evidencia el peso de las instituciones sobre el conocimiento y las ideas, ya que “regulan” toda la práctica histórica.

El concepto de lugar social nos obliga a pensar en los propios intereses, los temas de investigación, los métodos y las corrientes historiográficas de mayor influencia, que en este caso corresponden a la institución educativa universitaria, y el hecho de hacer parte de una comunidad académica en la que circulan teorías y métodos aprobados por los docentes.

¿En qué medida el interés por la fotografía es producto de la formación profesional? El interés emerge por un interés personal y profesional sobre la imagen, que se hace evidente en los conceptos y corrientes tomados para el proyecto.

Pero además, emerge la idea del estudio fotográfico como un lugar social de enunciación de la modernización durante los años en que se produjeron los registros que hacen parte de la indagación del trabajo, y que a la luz del presente corresponde también a un lugar de memoria en donde sobreviven los vestigios de los cambios culturales en Santa Rosa de Cabal durante el periodo estudiado.

### **Regímenes de historicidad**

Los regímenes de historicidad hacen referencia a la articulación del pasado, el presente y el futuro en las distintas sociedades, a la manera en que éstas experimentan el tiempo y definen lo que sería el tiempo social. En nuestro contexto parecen coexistir varias experiencias temporales, una que sería propia de la modernidad, y otra propia de sociedades agrarias con sus dinámicas e intereses, una yuxtaposición de temporalidades que es donde se ubicaría el proyecto de investigación.

Una de esas temporalidades, está definida por una periodización construida desde la historia política y social que para efectos de la cronología determinada en la investigación corresponde a los periodos denominados la hegemonía conservadora (1886-1930) y la República liberal (1930-1946), pero que para este caso no consideramos la más pertinente porque es una periodización basada en los cambios políticos, por eso hemos preferido retomar la periodización de Marco Palacios denominada “La economía cafetera”, que hace explícito el papel de la economía agraria del café en la transformación de la sociedad que hace parte de este estudio.

### **1.2. Visualidad Histórica: Fotografía e Historia**

“El siglo XIX, siglo en que se inventa y populariza la fotografía,  
es considerado también el siglo de la historia”  
(Collingwood-selby, 2009)

“Al poner de realce la atestiguación temporal, la fecha de incidencia, se debe mencionar la relación existente entre la fotografía y la historia, recordar simplemente que la imagen fotográfica definió el concepto de acontecimiento”  
(Frizot, 2009, pág. 73)

¿Cuál es la relación entre fotografía e historia?, ¿qué entendemos por visualidad histórica?, estas preguntas emergen porque la relación entre fotografía e historia va mas allá del origen temporal común y se han solapado como una manera de explicarse la una a la otra: la imagen fotográfica como una metáfora de la idea de historia al incorporar el concepto de acontecimiento, y la foto como documento que tienen su propia vida material y que permite acercarse el pasado; nociones que en el caso de este estudio, permiten aclarar aún más lo referente al objeto, la explicación y el discurso historiográficos.

Uno de los teóricos con mayor influencia al asumir la relación entre fotografía e historia es Walter Benjamin, quien la incorporó en su concepción de historia y que además terminó definiendo parte de su escritura, “en Benjamin, no solamente su concepción de la historia es investida de términos fotográficos, sino incluso su propia metodología, su propia escritura está ligada al proceso fotográfico o cinematográfico. Es lo que Susan Buck-Morss llama ‘una escritura de imágenes sin imágenes’ (Grigoriadou, 2011, pág. 151). En Benjamin la relación es simbiótica en la medida en que no se puede separar la una de la otra es su construcción conceptual sobre la historia, especialmente en su noción de imagen dialéctica, y en su método de análisis cultural con el montaje literario en el *Passenger Werk*.

Pero esta conexión también fue establecida por otros autores que equiparan la aparición de la disciplina historiográfica con la invención de la fotografía, ya que aparecen durante el mismo siglo. Este es el caso de Siegfried Kracauer, Collingwood-Selby y Boris Kossoy quienes plantean la compleja y problemática relación entre la imagen fotográfica como evidencia del pasado, y las investigaciones de corte historiográfico. Para los dos primeros, la relación plantea

cuestiones sobre la idea misma de historia, y para el tercero, una propuesta de carácter metodológico, más cercana a la noción de fotohistoria, en donde el documento fotográfico se traduce en un conjunto de pistas para entender la función social de la fotografía y su propia transformación (la doble vida del documento).

En por esto, que la fotografía es entendida aquí de dos maneras: la primera como una analogía del concepto de historia que se traduce en la forma de entender, de explicar y presentar los hallazgos de la investigación, en donde cobra relevancia la idea de imagen dialéctica. La segunda manera de entender la fotografía, es como un producto cultural que contiene modelos culturales del contexto en el que se produjo la imagen, es decir, una relación directa con su origen y circunstancias de producción que nos permite acercarnos a un fragmento temporal gracias a su potencial como instante capturado, la visualidad de su época.



### Fotografía e historia como analogía

La imagen dialéctica propuesta por Benjamín es una noción sobre el pasado, en donde solo a partir de interrogantes que se proponen desde el presente es posible vislumbrar en la fugacidad de su imagen la respuesta a esos interrogantes, a partir de conexiones en forma de constelaciones, que vinculan temáticas o expresiones



de ese pasado. “Benjamin propone una nueva concepción de la historia mediante la mirada del materialismo histórico, opuesta a la del historicismo [...] el historicismo ve la historia como un progreso, el materialismo histórico la ve como una fragmentación, como una ‘constelación’ de fragmentos que deben ser rescatados para establecer ‘un concepto del presente como tiempo actual’” (Grigoriadou, 2011, pág. 148).

Esta imagen dialéctica, que funciona como concepto, corresponde a una imagen sobre el pasado construida en diálogo con el presente o como afirma Benjamin: “si se quiere considerar la historia como un texto, vale para ella lo que un autor reciente dice acerca de los textos literarios: el pasado ha consignado en ellos imágenes que se podrían comparar a las que son fijadas por una placa fotosensible. “solo el futuro tiene a su disposición reveladores lo bastante fuertes como para hacer que la imagen salga a relucir con todos sus detalles” (Benjamin, 2010, pág. 51). Esto implica que muchos de los aspectos para entender el pasado o para acceder al conocimiento histórico, solo son posibles gracias a los elementos que aporta la experiencia del presente como vínculo a ese pasado que se pretende alcanzar, así sea fugazmente, y que en el caso de las imágenes de la fotografía López, se traducen en un diálogo entre el reconocimiento de los temas que posiblemente persistan en la actualidad, y factores culturales que se puedan reconocer como una extensión de ese pasado.

El acercamiento a las imágenes de la Fotografía López permiten entonces una visualización a un pasado común, no tan ajeno, develando una sociedad que estaba en profunda transformación y que dejó las huellas de ese cambio en las fotos de sus pobladores, que ahora podemos ver como evidencia de unos modos de entender y perpetuar sistemas de valores expresados en las puestas en escena de los retratos y la diversidad de registros, pero siempre desde la mirada del presente y como una forma de evitar el olvido. Como plantea Grigoriadou:

*La fotografía para Benjamin posibilitó la visualización y la recuperación de lo que tiende a desaparecer. El concepto de la 'imagen' constituirá para Benjamin el vehículo que le permitirá concebir la historia, el pasado en el presente, en una constelación, en una "simultaneidad icónica" donde las "metáforas de narración" como dice Matthew Rampley "se sustituyen por las de ver. (Grigoriadou, 2011, pág. 147).*

Por su parte, para Kracauer la analogía entre historia y fotografía es útil porque encuentra en la actividad realizada por el fotógrafo una labor similar a la del historiador, ya que "todos los grandes fotógrafos se han sentido libres para seleccionar el motivo, el marco, la lente, el filtro, la emulsión, y la textura de acuerdo con sus sensibilidades" (Kracauer, 2010, pág. 95), al igual que el historiador quien trata de acercarse al pasado con los elementos conceptuales y metodológicos que escoge para mostrar su comprensión de la sociedad en la temporalidad de su predilección.

De especial interés la postura de Kracauer (2008), quien entiende que la fotografía no es un espejo de la realidad, y por tanto rechaza la idea de que posibilite un conocimiento de corte positivista, tal como el historicismo clásico de Ranke en donde se trataba de mostrar las cosas "tal como habían sido", una idea rebatida por el propio Benjamin en sus famosas tesis sobre la historia. Y es justamente esta postura la que se incorpora en el presente trabajo, al entender que la fotografía como todo producto cultural, no es neutra, sino que obedece a intereses, decisiones, y convenciones por parte del fotógrafo y de quien solicita el registro.

También es necesario mencionar el trabajo de Elizabeth Collingwood-selby (2009), quien habla sobre el modelo fotográfico para la historia como un discurso cuestionable que asume la fotografía como una evidencia transparente de los hechos históricos que se extendió desde el siglo XIX hasta comienzos del siglo XX. Al introducir la pregunta: ¿qué sucede sino hay otro acontecimiento que el acontecimiento de la mediación?, Collingwood-Selby trae la discusión al terreno de

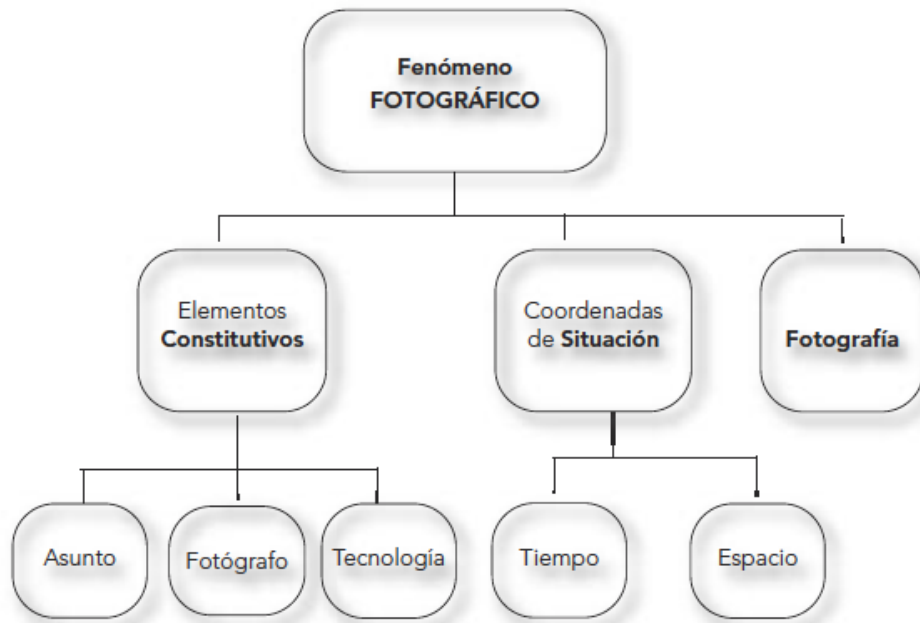
la fotografía como mediación, y al entenderla de esa manera, permite conectarla con los discursos sobre el valor documental de la imagen fotográfica: la fotografía como espejo de lo real propio del mundo decimonónico, la fotografía como transformación de lo real y la fotografía como traza de un real (Dubois, 2015).

Sin la mediación del documento, no sería posible entender al pasado y hablar de historia ya que es éste el que le otorga a la disciplina su estatus de conocimiento científico, y en este caso la imagen fotográfica como la mediación del conocimiento y el discurso históricos, y como toda mediación se inscribe en el terreno de las significaciones.

### **Fotografía como documento histórico**

La fotografía aparece en 1839 como el primer *technical medium* con la capacidad de “capturar la realidad”, un instante de tiempo encapsulado sobre el que cualquier observador puede volver una y otra vez para re-crear en su mente el momento en el que se produjo la imagen. Su posibilidad como registro visual fiel al mundo observable, réplica bidimensional de la experiencia sensible del fotógrafo, parece ser evidencia inobjetable de los sucesos presentados ante nuestros ojos, y es esta cualidad lo que hace tan diferente a la “foto” de otro tipo de imágenes bidimensionales, y la convierte en un recurso valioso para la indagación histórica.

Sin embargo, detrás de su aparente objetividad se encuentran múltiples aspectos que es necesario considerar para establecer sus posibilidades y limitaciones como documento histórico. Ese es el caso de Boris Kosoy (2001) quien plantea un modelo que involucra la vida de la foto y sus posibilidades como documento para la investigación histórica al establecer la información que es relevante para comprender el ámbito de producción y significación.



Esquema elaborado por Beatriz de las Heras Herrero en *Fotografía e Historia, el testimonio de las imágenes* pág. 28.

Este modelo involucra: elementos constitutivos (el asunto, el fotógrafo y la tecnología), las coordenadas de situación (espacio y tiempo), y el producto final (la fotografía). El asunto, es el tema que le compete al registro como retrato, evento, publicidad etc, el fotógrafo corresponde a quién se presume realizó el registro, y la tecnología al tipo de cámara y proceso fotográfico utilizado; las coordenadas de situación plantean interrogantes sobre el espacio (interior-exterior, o lugar) y el tiempo, que puede definirse como fecha del registro o una época reconocible; por último la fotografía, con los elementos icónicos que componen el contenido y su respectivo soporte.

Además, Kossoy explica la doble vida del documento, la de sus condiciones iniciales de producción, y las del uso posterior o contexto de circulación en la prensa, en el álbum familiar, en el archivo, en la publicidad, en revistas, entre otros, que plantean cuestiones sobre los usos sociales de esas imágenes.

Esta información sobre la foto tiene como propósito entender los aspectos complejos que están detrás del propio registro, y que hablan sobre el universo de sentido que le otorga su valor documental. Las imágenes fotográficas no son solo un instante capturado, obedecen a unas lógicas de producción y circulación en donde el contenido es solo una parte de los múltiples aspectos que intervienen en su carácter socio-cultural, pero especialmente los relacionados con la noción de visualidad.

La visualidad, es un desplazamiento del foco sobre la imagen hacia las condiciones sociales y culturales que la hicieron posible, una forma de ver el mundo, su cambios y transformaciones para comprender la naturaleza de ese cambio a través de la imagen. Para Susan Buck-Morss la visualidad “es el punto de crisis en el cual la historia del arte necesariamente choca con el estudio de la cultura” (Buck-Morss, 2007), en donde las obras son vistas como productos culturales que responden a las exigencias, discursos, y validaciones de su época.

La visualidad es un concepto útil para implementar en esta investigación, ya que hace referencia no a la imagen, sino a las condiciones específicas de producción de la misma, que está relacionado con los usos, sentidos y construcción social en el marco del estudio fotografico, además de sus implicaciones como representación de un modelo cultural. Esto significa que lo que es rastreable en las imágenes no está desvinculado del universo fotográfico y del universo socio-cultural al reflejar los valores, jerarquías, temas de interés propios de la sociedad que los produjo.

Por eso, al referirnos a la visualidad histórica, asumimos que el foco de la investigación está en entender el modelo cultural presente en las imágenes de la Fotografía López, y lo que éste puede decirnos sobre el periodo estudiado y además, estamos planteando la relación existente entre fotografía e historia, como “escritura” historiográfica o como forma de presentar los resultados de la investigación, a través del montaje como una noción que alude a la idea de imagen dialéctica propuesta por Benjamin. Para él, “Presentar la historia como un montaje

implicaba una manera de telescopiar el pasado a través del presente y, en definitiva, de sustituir la noción lineal de la historia por la idea de una imagen dialéctica, en la que lo nuevo se escinde definitivamente del progreso, tal como Benjamin expuso en su famosa descripción del Angelus novus de Paul Klee” (Guasch, 2011, pág. 24).

En síntesis, La visualidad histórica se entiende aquí como un enfoque interpretativo en donde las imágenes fotográficas son un reflejo de unos modos de ver propios de la sociedad que produjo esas imágenes, y que además se traduce en una manera de presentar los resultados de la indagación: como mosaicos de fotografías que constituyen imágenes dialécticas del pasado, en diálogo permanente con el presente.

Pero, de acuerdo a los planteamientos anteriores ¿cómo pasamos de la noción de la fotografía como documento a una interpretación del pasado presente en las imágenes fotográficas?, ¿cómo crear esas imágenes dialécticas con el material fotográfico de la fotografía López?, ¿cómo acceder al conocimiento histórico sobre los cambios culturales registrados en La Fotografía López de Santa Rosa de Cabal durante el proceso de modernización entre 1919 y 1949 a partir de la fotografía?, las nociones de archivo fotográfico y de dialéctica de la imagen parecen darnos las pistas para entender el carácter de la producción visual y sus posibilidades para el análisis como documento histórico, a partir del material fotográfico encontrado en el estudio fotográfico de la Foto López.

### **1.3. El Archivo fotográfico y el análisis estructural de contenido: Metodología**

“Aquello que es eternamente verdadero puede ser capturado sólo en las  
transitorias imágenes materiales de la historia misma”  
(Buck-Morss, 2001, pág. 37)

El archivo fotográfico es el espacio que recoge las imágenes transitorias de la historia si parafraseamos la noción que desarrolla Buck-Morss sobre los

planteamientos de Benjamin, que a modo de método, se traducen en un conjunto de herramientas que pueden ser utilizadas para un análisis visual como comprensión del pasado; este método se conecta inevitablemente con la noción de imagen dialéctica como imagen del pasado, hacia una idea de *dialéctica de la imagen* como manifestación visual que pone en diálogo las imágenes que tienen el mismo origen y que hacen parte del archivo, y por tanto poner en diálogo el presente con ese pasado que se pretende conocer. El instante detenido del pasado se devela en el presente gracias a la imagen fotográfica, como una dialéctica en suspenso. En consecuencia La imagen dialéctica es la **síntesis de la historia**, y la dialéctica de la imagen su método.

El archivo fotográfico tiene sus antecedentes en los archivos judiciales creados por Bertillon (De la Cruz Lichet, 2004), quien utilizó las posibilidades de la imagen fotográfica para “documentar” y hacer un registro de identificación de las personas judicializadas o condenadas por algún delito. Su trabajo es precursor de los sistemas de identificación modernos, pero además de eso, fueron unos de los primeros intentos por establecer una forma de clasificación de fenotipos y variaciones fisonómicas. En este caso el archivo cumple una función de inventario y de identificación de personas judicializadas para efectos de control social.

Pero en este proyecto, el archivo aparece como concepto fundamental, porque se asume como fuente primaria y a su vez, parte del método de investigación. El archivo es un conjunto acumulado de documentos que bajo una misma estructura de producción y un registro sistemático, constituyen un acervo documental que permite acercarse al pasado, gracias a la naturaleza de atestiguamiento de la fotografía, pero además, gracias a su valor como “evidencia” de un modelo cultural, es decir, para entender la relación entre el conocimiento histórico y la fuente fotográfica. El archivo termina siendo también el mismo espacio del estudio fotográfico en donde los negativos, las cámaras, muebles y elementos referentes a lo fotográfico, sobreviven y se entrecruzan para acercarnos a la experiencia de la historia.

El archivo permite establecer relaciones entre documentos (en este caso imágenes), para elaborar un mosaico, un montaje visual en donde se pasa de la narrativa de un acontecimiento histórico, a la idea de un espacio cultural (Guasch). Las posibilidades de organización, de clasificación o agrupamiento del material son múltiples, por eso la importancia de definir categorías que emerjan del propio material, de acuerdo a lo que José Luis Suarez denomina: conjunciones y disyunciones. Esta forma de organizar el material, tratando de establecer ciertas coincidencias visuales, permite reconocer las estructuras de sentido y por lo tanto el mundo social fotografiado y el campo cultural de producción de las fotos (Suárez, 2008).

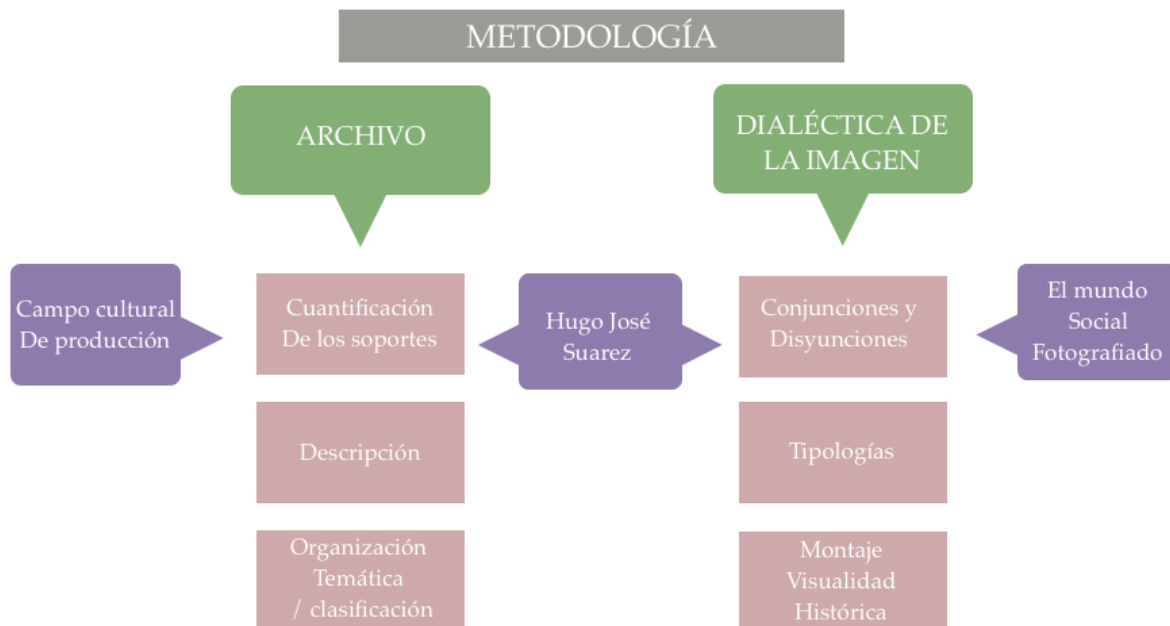
El material fotográfico de la Fotografía López como fuente documental al tener el mismo origen, hace parte de lo que Ana Maria Guasch denomina un protoarchivo, ya que es resultado del trabajo comercial de un fotógrafo que, sin proponerse un registro sociológico de su contexto, logró capturar imágenes de situaciones que nos dan luces sobre el pasado en el que se produjeron. Para Guasch: “El concepto de archivo se entiende como un dispositivo de almacenamiento de una memoria socio-cultural que no estructura una historia discursiva, sino imágenes o *phatosformel*, en tanto *formas-formulae-portadoras* de sentimientos-pathos-, que funcionan como representaciones visuales y como maneras de pensar, sentir y concebir la realidad” (Guasch, 2011, pág. 26), y son justamente estas maneras de entender la realidad las que nos interesan.

El protoarchivo de la Fotografía López, carente de organización de acuerdo a los criterios de gestión archivística, implica que para una primera etapa de la investigación sea necesario organizar los soportes fotográficos para que se puedan usar como fuente documental, ya que “como señala Derrida, el principio arcóntico del archivo es también un principio de agrupamiento, y el archivo , como tal, exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con e propósito de coordinar un <<corpus>> dentro de un sistema o



una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada” (Guasch, 2011, pág. 10).

Solo así, el material permitirá identificar temáticas, tipologías de retrato utilizadas por el fotógrafo y un universo visual que refleja un modelo cultural, así como los aspectos complejos de la vida social y privada, y las lógicas de producción de los registros al interior del estudio fotográfico. Al final se podrá establecer la relación entre el archivo como espacio para fragmentar y ordenar la realidad, y no como un simple depositario de documentos.



Por eso, la primera etapa consiste en la cuantificación de los soportes, la identificación de formatos, la descripción del contenido, el realmacenamiento de los soportes, la codificación y la digitalización de una parte del material (muestra).

Pero ¿cómo llegar a una imagen dialéctica del pasado a partir de las fotografías de archivo?, Jose Luis Suarez nos ofrece las herramientas para el análisis, al proponer un modelo estructural de contenido para extraer modelos culturales implicados en cada uno de los corpus, partiendo de la idea de que el fotógrafo es un productor

cultural, que utiliza su conocimiento para imponer una visión del mundo que refleja su propia mirada, que no es ajena a la de su contexto.

Para Suarez, al analizar sistemática y cuidadosamente un grupo seleccionado de imágenes, es posible reconstruir el sistema de valorización y jerarquía que guía al fotógrafo en el momento de la toma. Es decir, que una fotografía contiene y muestra modelos culturales y una serie de imaginarios y sentidos que él entiende como las estructuras de sentido del corpus documental que refleja el mundo social fotografiado. Suarez considera que:

*Partimos entonces de la idea de que en un corpus analítico de fotografías, sometidas a un análisis, permitirá ver el sistema de sentido del grupo social responsable de su producción, o lo que en adelante denominaremos el mundo social fotografiado. La foto, por sus características sociales, económicas y técnicas, es un refugio de información que guarda en su seno fundamentales contenidos analíticos (Suárez, 2008).*

### **Herramientas para el análisis:**

- a) El campo cultural de producción de los registros:. Pero además, el campo cultural de producción nos obliga a pensar la producción del fotógrafo en el marco de la producción fotográfica en general; los temas recurrentes, el reconocimiento de la práctica, los conocimientos y la tecnología usada en el estudio fotográfico en contraste con el panorama de la fotografía en Colombia.

Otros elementos corresponden al mercado y los consumidores de los registros.

- b) Denotaciones y connotaciones: esta dimensión plantea la necesidad cruzar los planteamientos de Boris Kossoy sobre los elementos constitutivos y coordenadas de situación de la foto de una primera aproximación al registro y los contenidos que empiezan a emerger de ella. Es el paso de lo puramente

descriptivo al análisis del contenido de la imagen como el trucaje, la fotogenia, los objetos, la sintaxis, las poses y el esteticismo.

- c) Conjunciones y disyunciones: son las estructuras de sentido que usaremos para una propuesta de visualidad histórica como el reconocimiento de pares de opuesto y la consolidación de asociaciones entre imágenes. Suarez define esta dimensión analítica como:

*Por un lado la disyunción (la contra definición) “la cual permite, al interior de un mismo género (totalidad), identificar ciertas cosas existentes y específicas, unas en relación con otras”, que será graficada con “ / “; y por otro lado la asociación (la conjunción), “la cual coloca los elementos ya identificados por disyunciones, en relación con otros elementos, salidos a la vez de otras disyunciones, formando así la “red” y los “atributos” de todos ellos” (Hiernaux, 1994: 112), graficada con una barra” (Suárez, 2008, pág. 42).*

De la conjugación de imágenes, el reconocimiento de vínculos entre ellas y oposiciones, es posible proponer una visualidad histórica como imagen dialéctica de la modernización en Santa Rosa de Cabal entre 1919 y 1949.

#### **1.4. Balance Historiográfico**

El balance historiográfico permite ubicar teórica y metodológicamente el trabajo que se está realizando, en el contexto más amplio de lo que Hartog llamó el lugar social de las instituciones académicas o régimen de historicidad. Para comenzar la revisión, se rastrearon artículos de todos los números de las revistas Historia Crítica, y Anuario colombiano de Historia Social y de la Cultura (ACHSC) hasta el año 2015, tratando de rastrear trabajos en los que la fotografía o la imagen en general se utilizaron como objeto de investigación o como documento histórico.

En este apartado se recogen algunos aspectos teóricos y metodológicos sobre la imagen como tema de investigación histórica y como fuente documental, con el propósito de rastrear perspectivas y enfoques de interés presentes inicialmente en las revistas Historia Crítica, y Anuario colombiano de Historia Social y de la Cultura, en tanto referencias fundamentales para la reflexión y la investigación histórica en Colombia, y después un recorrido por los textos que abordan el tema de los archivos fotográficos, para finalmente abordar algunas perspectivas en textos que plantean una historia desde y a través de la fotografía.

En la primera parte se presentarán las perspectivas desde las que se ha abordado el problema de la imagen en las revistas mencionadas; en la segunda, se plantearán las principales preguntas y reflexiones sobre la relación imagen-historia en lo teórico y en lo metodológico; y finalmente, algunas conclusiones que sintetizen los aspectos fundamentales para abordar una investigación histórica en la que la imagen hace parte del objeto de investigación, y constituye también, el corpus documental para comprender el hecho histórico.

Las revistas Historia crítica y Anuario Colombiano de Historia social y de la cultura, hacen parte de los espacios académicos mas importantes en la historiografía del país, para difundir resultados de investigación, y reflexiones sobre la disciplina histórica. En éstas publicaciones es posible rastrear los temas, metodologías y enfoques de mayor vigencia en la investigación, en las que se concentran los intereses y esfuerzos de los historiadores. Es así, como al tratar de ubicar el tema de la imagen, se hizo evidente, en un primer rastreo, que es una temática de poca indagación en el ámbito de los historiadores, con sólo un par de artículos en los que se utilizan fuentes iconográficas para explicar algún proceso histórico, y en menos de diez, se reflexiona sobre la relación imagen-historia.

Los artículos encontrados se pueden clasificar en tres perspectivas: en la primera se encuentran artículos en los que la imagen es utilizada como fuente documental para explicar procesos históricos, por lo que ofrecen pistas metodológicas para

analizar películas, avisos publicitarios, caricaturas y otras fuentes iconográficas. En este caso se realizan análisis simbólico y estético de las imágenes para comprender el contexto en el que se produjeron y el significado político, social y cultural de las mismas como estrategia de análisis. En este sentido, se hace una referencia a la idea de fuente como todo producto material o vestigio de los colectivos humanos, además de los textos escritos.

En la segunda perspectiva, se plantea la importancia de la difusión de representaciones historiográficas utilizando medios audiovisuales, por lo que se deja entrever la relación existente entre el trabajo del historiador con comunicadores para divulgación de sus trabajos, y especialmente la importancia de los historiadores en el conocimiento de la realidad histórica por parte de las comunidades, al cuestionar como único discurso válido en la academia, el texto escrito. Para Julio Montero Díaz:

*“Cuando hablamos de historia como explicación del pasado, normalmente se da por supuesto que nos referimos a una parte de la producción cultural que se presenta en soporte de papel impreso: bien sea revistas o libros, de muy diferente enfoque, aspecto material y contenidos. En esta apreciación casi intuitiva no entran ni los relatos orales ni las producciones audiovisuales. La historia como conjunto de resultados de un saber está ligada en nuestra cultura a lo impreso en papel, o, en el peor de los casos, a lo escrito” (2013).*

En la tercera perspectiva, se encuentran artículos de corte epistemológico, en dónde se aborda la relación imagen-historia desde el concepto de temporalidad como en el caso de Carlos Rojas Cocoma, para quién la imagen puede otorgar elementos de análisis y construcción del objeto de la historia:

*“La imagen es una “forma” que frecuentemente se actualiza, que renueva procesos del pasado, que “cristaliza” el tiempo pero también permite la emergencia de aspectos del pasado que, aunque se intente, no quedan*

*relegados en su momento de producción. En ésta, como veremos, el tiempo no es un aspecto interpretativo, sino, antes bien, uno de sus aspectos ontológicos” (2012)*

Para Rojas Cocomá la múltiples capas temporales de la imagen corresponderían a las diferentes temporalidades históricas propuestas por Fernand Braudel.

La imagen como preocupación de los historiadores no se ha desarrollado ampliamente, como se pudo rastrear en la revisión bibliográfica en las revistas Historia Crítica y el Anuario Colombiano de Historia social y de la Cultura, sin embargo, aparecen algunas preguntas relacionadas con la utilización de fuentes iconográficas en las investigaciones, y las posibles estrategias de análisis que aporten a la construcción del conocimiento histórico, especialmente en casos en los que el material escrito resulta limitado.

El trabajo con fuentes no escritas resulta un reto para el historiador, ya que resulta necesario reconocer aspectos presentes en las imágenes que desbordan lo contextual. Para Rojas Cocomá:

*“La imagen es un aspecto de naturaleza polisémica que opera como un mecanismo de mediación simbólica de la interpretación de un hombre con su sociedad. Esa interacción trasciende un uso estrictamente documental, pues no es un “objeto” que enuncia exclusivamente el lugar de producción -contexto- desde el cual se remite” (2012).*

En este sentido, resulta necesario remitirse a los estudios realizados desde la historia del arte, que ofrecen herramientas analíticas como las desarrolladas por Aby Warburg en donde el concepto de supervivencia y de espíritu de la época, trascienden la simple descripción, para inscribirse en el terreno del análisis simbólico. La imagen resulta un reto en tanto sus lógicas no permiten

la simple traducción, sino la actualización de una idea de pasado a la luz del presente.

Otra pregunta presente en algunos de los textos recopilados, es sobre la naturaleza de la imagen, su capacidad para evocar el pasado, pero también sobre lo que esta esconde, y hasta qué punto están impregnadas de la realidad de quienes o de aquello que estas contienen. Julián Tuñón lo explica de la siguiente manera haciendo referencia a la imagen en movimiento:

*“Cualquier narración toma su materia prima de la vida que viven sus creadores, pues no puede inventarse nada que no surja de lo conocido, así sea para crear algo nunca visto o para expresar los deseos de otra realidad. La narración convierte a cada película en una representación, o sea que se construye algo (una historia con personajes en determinada situación) utilizando imágenes que re-presentan situaciones dadas. Se trata de una construcción cultural que hacen los hombres y mujeres que realizan los films, pero lo hacen desde su propio entorno, desde lo que es posible ver y decir en cada época, desde lo que en cada tiempo es de sentido común o de deseo común” (1998).*

Pero desentrañar el sentido otorgado por los creadores de la imágenes en la época en la que se produjo no resulta tan simple, ya que de alguna manera el universo simbólico del historiador también está atravesando la aproximación interpretativa de la imagen. Este aspecto hace que resulte necesario contrastar la información iconográfica con la de otros documentos de naturaleza distinta, como escritos o fuentes orales, en los casos en que sea posible. Lo que implica un contraste constante de fuentes como en las investigaciones de Jiménez Hernández (2012) sobre El Papel Periódico Ilustrado y la configuración del proyecto de la Regeneración (1881-1888), o la de Nuñez Espinel (2006) sobre las Imágenes y símbolos en la prensa obrera colombiana de las primeras décadas del siglo XX: un análisis de la iconografía popular.

Estas investigaciones que utilizan fuentes iconográficas, se remiten constantemente a otro tipo de documentos escritos, para tratar de desentrañar lo que la imagen muestra. Otro caso es el de Restrepo (1999) con su trabajo Un imaginario de la Nación. Lectura de láminas y descripciones de la comisión corográfica, en el que se remite a la vida y procedencia de los pintores que realizaron las imágenes, para comprender el tipo de representación, las técnicas utilizadas y los contenidos de las mismas.

La imagen y su abordaje histórico resulta fundamental para encarar problemas investigativos en los que se carece de un corpus documental escrito, que permita una comprensión amplia de los fenómenos históricos; esto tiene implicaciones de tipo teórico que influyen en las estrategias metodológicas de abordaje. El material no textual es un vestigio del pasado, que da luces sobre quienes los produjeron y el sentido que le dieron, por lo que es necesario que los historiadores se acerquen a este tipo de fuentes con la misma rigurosidad con que se abordan los documentos escritos.

Pero además, hoy los historiadores se cuestionan sobre la manera de construir sus representaciones, y es necesario determinar hasta qué punto otro tipo de representaciones distintas a la del texto escrito, como las audiovisuales, tienen validez en un contexto social donde es fundamental que la población tenga conocimiento sobre su realidad histórica, pero que está cada vez mas lejana del libro, y más cerca de los lenguajes audiovisuales. Revisar esas otras posibilidades de difusión, teorizar sobre los componentes, desarrollo y tratamiento de los contenidos en nuevos formatos, es una de las nuevas responsabilidades de quienes tienen por objeto la disciplina histórica.

#### **1.4.1. Historia de y a través de la fotografía**



La fotografía como tema histórico, tradicionalmente ha sido trabajado desde la historia del arte en donde se analiza el cambio en las técnicas y el tipo de registros, y la estética de los fotógrafos durante el tiempo, buscando ubicarlos en corrientes y tendencias visuales del mundo del arte. Ese es el caso de la historia de la fotografía de Beaumont Newhall quién organiza a los fotógrafos y su producción fotográfica en periodos caracterizados por los cambios en las técnicas y en las temáticas, estableciendo una relación con las corrientes artísticas del momento en que fueron producidas, manteniendo una idea de canon.

Además, es necesario hacer referencia a estudios y reflexiones sobre la fotografía desde otros campos del conocimiento como la sociología con el trabajo de Pierre Bourdieu *La fotografía un arte medio*, la semiótica con Roland Barthes y su texto *La cámara lúcida*, la filosofía con Susan Sontag y su ensayo *Sobre la fotografía*, y Walter Benjamin con su *Historia de la fotografía*, valiosos aportes para la comprensión del medio fotográfico.

En nuestro medio, la fotografía no ha sido un tema muy trabajado en los ámbitos académicos y sociales, por lo que hay grandes vacíos sobre la forma en que se desarrolló en nuestro contexto la práctica fotográfica, y aspectos relevantes sobre la forma en que se convirtió en una práctica social. Se pueden rastrear intentos institucionales por recuperar el material fotográfico y generar espacios de difusión sobre la producción a nivel local y nacional.

En Colombia, el proyecto más ambicioso que indague sobre la fotografía ha sido el de Eduardo Serrano con su historia de la fotografía en Colombia, realizado en dos momentos, el primero en 1983, que constituye el primer tomo, donde se abordan las imágenes, las técnicas y los fotógrafos hasta 1950, y una segunda parte del proyecto realizada en 2006, en el que en un segundo tomo se aborda la producción fotográfica desde 1950 hasta el 2000.

Estos textos son unos de los referentes mas importantes de consulta, ya que plantean un panorama general sobre la producción fotográfica en el país, rastrean un importante número de fotógrafos, estudios fotográficos y tratamiento de la imagen, que se convierte en un punto de partida para todo aquel que desee indagar sobre la fotografía en Colombia de manera mas extensa.

Otra referencia importante es el interés por la fotografía como archivo en Colombia, en algunos proyectos de recuperación del material fotográfico asociados a la conservación, memoria y patrimonio, mas que como un problema de investigación para las ciencias sociales; ese es el caso del proyecto Memoria visual del Banco de la República, con el que fue posible que se realizaran en varias ciudades del país exposiciones, publicaciones y trabajos de recuperación de archivos.

En el marco de este proyecto, se realiza el trabajo de Patricia Londoño sobre el estado de los archivos fotográficos en Colombia de 1988, es un primer intento por tener claridad sobre las publicaciones y exposiciones en las que se habían recuperado y exhibido fotografías hasta la fecha. Londoño menciona cuatro libros pioneros sobre el tema: 75 años de fotografía 1865-1940, personas, hechos, costumbres y cosas (1978), memorias de Oswaldo Duperly, el comercio en Medellín 1900-1930, fotografía italiana (1982) y Melitón Rodríguez fotografías. Además Londoño habla sobre el proyecto Memoria visual del Banco de la República para rescatar el patrimonio fotográfico del país en diferentes ciudades.

Este conjunto de proyectos y exposiciones nos hablan de una visión testimonial de la fotografía mas que como objeto de estudio histórico o social, por lo que resulta fundamental realizar investigaciones en los que se aborde la relación entre ésta y aspectos como la estética, las instituciones y la sociedad. La mayoría de estos trabajos abordan el tema fotográfico desde lo estético, son catálogos de fotos, o hacen un recuento sobre su desarrollo en las ciudades colombianas, pero trabajos que asuman la fotografía como problemas de investigación encontramos a Armando Silva con El Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos, Camilo Zapata con

La foto de identidad, y Carlos Jiménez con Los rostros de la Medusa: estudios sobre la retórica fotográfica.

Para el caso de Pereira, se destacan los trabajos de Margarita Calle: *Perspectivas de las artes plásticas en Pereira del 2005*, en donde se menciona de manera muy breve, a los fotógrafos mas destacados a comienzos del siglo XX, sin un análisis exhaustivo sobre aspectos sociales; el texto se plantea mas como un acercamiento estético. Y Pereira: el álbum de su historia de Margarita Calle y Rigoberto Gil, texto que se desprende de la exposición con el mismo nombre en donde se hace un corto recorrido por algunas de imágenes de los destacados fotógrafos de la ciudad Donato García, Manuel García y su hijo Javier García. El texto es importante porque hace un panorama histórico general por la producción fotográfica en la ciudad, y plantea algunos aspectos de análisis sobre las imágenes de los fotógrafos de la muestra. Sin embargo, es importante mencionar que el texto se limita a plantear de manera general algunos aspectos del desarrollo de la fotografía en la ciudad, y no es un estudio exhaustivo, pero tiene muchas pistas sobre la manera en que se va insertando la fotografía como práctica social en el contexto local.

Otro trabajo es el catálogo de la muestra Pereira: imagen e historia de 1990, realizado por Clara Inés Bojanini, como parte del proyecto del Banco de la República Memoria Visual, mencionado previamente. Producto de esta muestra, el área cultural del Banco de la República de Pereira, logró adquirir parte del archivo fotográfico del fotógrafo Manuel Garcia, un archivo de gran valor patrimonial para los Pereiranos.

## 2. La fotografía López en el marco de la fotografía en Colombia

“La imagen es una representación que tiene usos, normas y códigos propios de interpretación en cada cultura”...”todas estas representaciones dependen de quién las crea, de su momento, de sus valores y contexto, así como de su circulación y apropiación”  
(Miguel & Ponce de León, 1998, pág. 115)

Los estudios fotográficos son espacios comerciales dedicados a la producción de imágenes analógicas fotoquímicas que están incorporados en un circuito de producción y consumo propio de la economía de mercado. Estos espacios en Colombia, generalmente aparecen vinculados a la oferta de otro tipo de productos como automóviles, en el caso de Burckhardt en Cali (Goyeneche G, 2009), o la realización de pinturas con los Rodríguez en Medellín (Londoño Velez, 2009).

En el país, hay una proliferación de estos espacios durante la segunda década del siglo XX (Serrano, 2006), que se puede considerar una expansión de la fotografía como una práctica social, y el incremento de una economía que hace posible a una población creciente el acceso a una foto, generalmente de retrato. Además, al igual que en otros contextos, la fotografía aparece vinculada a una concepción del mundo moderno y positivista, lo cual hace que durante los primeros cien años se conciba la fotografía como mimesis de la realidad (Dubois, 2015), concepción que no nos es ajena, por que en estas imágenes se replicarán nociones de clase y jerarquía social como una muestra de las relaciones construidas socialmente.

Para Goyeneche, “en Colombia ser moderno era, en parte, ir a un estudio fotográfico y ser representado visualmente en una fotografía de estudio”. (2009, pág. 327), expresión que implica el vínculo inseparable entre la fotografía y los nuevos roles sociales y formas de representación propias de los procesos de modernización: los de ciudadano (foto documento), de cliente (intercambio de bienes y servicios), de consumo (estética fotográfica) y de incorporación de medios técnicos a la vida cotidiana (la cámara, la foto y el álbum familiar).

Entonces, el estudio fotográfico resulta ser el espacio social y cultural propio del campo de producción de imágenes analógicas fotoquímicas, en donde la fotografía desarrolló una institucionalidad, entendida ésta como contexto de la formación y reproducción de un tipo de modo de ver, “un hecho cultural difundido en todo occidente, en el que se expresó un conjunto complejo y contradictorio de relaciones entre las sociedades, las representaciones y las formas de conocimiento y comunicación” (Goyeneche G, 2009).

De esta manera se puede entender la foto como manifestación del pensamiento moderno y los estudios fotográficos como un hecho cultural de la modernización. De allí se desprende la necesidad de entender la formación del fotógrafo (sus motivaciones), los temas (usos y preferencias del mercado), y las construcciones propias del fotógrafo (composición) que permitan establecer o definir el campo cultural de producción de la Fotografía López, como un espacio que pone en evidencia algunos cambios culturales propios de la modernización en el país.

En el caso de la Fotografía López, en Santarosa de Cabal, es necesario contextualizar el marco social y cultural en el que aparece el negocio, después de las dificultades producto de la fuerte desestabilización interna y la múltiples guerras ocurridas a lo largo del siglo XIX, la herencia del periodo histórico conocido como “La Regeneración” que deja sus marcas en el modo como se leen regiones y poblaciones como Santa Rosa de Cabal, el presidente Núñez reorganiza la República bajo la batuta de la religión católica y los postulados de orden, autoridad y seguridad. La constitución de 1886 pasa de un estado federalista a uno centralista, modificando la visión y comprensión de un país marcado por la diversidad de regiones y sus diferencias sociales, tendencias políticas y patrones culturales, a uno en el que el poder y la economía se concentra en las instituciones de orden nacional.

La perspectiva conservadora contrasta con la visión liberal, que contemplaba la separación entre la iglesia el estado, lo cual despertará fuertes tensiones que ponen

en evidencia dos modelos de modernización. El conflicto social generado por la guerra de los mil días, la pérdida del canal de Panamá, las fuertes diferencias entre las regiones, sumados a cierto fanatismo político, generan dificultades en la instauración de una nación cohesionada y moderna. Sin embargo, incentivar la economía motivando la producción y el comercio, es la apuesta del proyecto conservador para modernizar el país. Y es en este panorama nacional, durante el período conocido como la hegemonía conservadora, en el que se da apertura a la Foto López en la céntrica población cafetera de Santa Rosa de Cabal, en 1919.

Santa Rosa es considerada una población con cierta relevancia en la expansión de la frontera agrícola hacía lo que hoy se denomina el eje cafetero, y su fundación en 1844, es producto de la colonización antioqueña. A principios del siglo XX ya era paso obligado del mercado porcícola y cafetero hacia Manizales y posteriormente, punto estacionario del ferrocarril y de los múltiples ejes viales. Por lo mismo, ciudad de transito para familias que cruzaban el viejo y conflictivo límite entre el Cauca y Antioquia, que luego sería Caldas. Su carácter en principio fuertemente conservador, y ubicación limítrofe estratégica, la harán centro de la tensión política liberal-conservadora, al punto de definir la disputa de Manizales y Pereira que terminará con la creación del departamento de Risaralda, lo que acercará al municipio de Santa Rosa a Pereira, de una tradición mas abierta al liberalismo.

“No obstante, los pueblos de pequeños caficultores de occidente han sido para los conservadores lo que fue el artesanado urbano para los liberales: base electoral y símbolo de vitalidad democrática.” (Palacios & Safford, 2002, pág. 499).

Su legado cultural es representativo, no solo de si misma, sino de los poblados de la Colonización Antioqueña, del cual Santa Rosa fue una de sus últimas y tal vez su mas osada avanzadilla. Aunque el territorio de Santa Rosa es rural en un 72%, lo que aún hoy identifica a la población con una economía agrícola en su mayoría, su cercanía a Pereira y Manizales hizo de esta también un **centro urbano** al día con

los mercados y con las innovaciones tecnológicas de su tiempo en el país, incluso, anticipándose a poblaciones mas grandes. La radio, el tren, el automóvil, el teléfono, el cine y la fotografía no llegan tarde a Santa Rosa, y fueron adoptadas sin complejos, lo que hoy le permite recoger unas particularidades culturales, sociales, políticas y ambientales realmente significativas. Sin duda, un pueblo cuyos contrastes culturales y dinamismo lo hicieron un excepcional caldo de cultivo para cualquier documentalista o fotógrafo de su época, dada su relevancia como población dedicada a la caficultura, en el epicentro de la economía cafetera.

“Gradualmente la economía cafetera amplió los mercados de tierra y trabajo y surgió en las localidades una extraordinaria variedad de obligaciones contractuales entre propietarios y trabajadores y entre productores, arrieros, campesinos y pequeños comerciantes de los pueblos” (Palacios & Safford, 2002, pág. 488).

Es en este contexto que **las imágenes de Foto López adquieren mayor relevancia, ya que muestran la cotidianidad de un país polarizado y de contrastes**, que intenta una modernidad a la fuerza: el archivo fotográfico documenta un poblado de vocación rural, de moral católica, herederos de la colonización antioqueña, en medio de uno de los ejes de desarrollo mas pujantes del país (auge de la economía cafetera y desarrollo de infraestructura), lo cual le da a esta conservadora población, acceso a modelos y referentes de un mundo en proceso de modernización lo cual Santa Rosa de Cabal supo adaptar a su modo y Foto López como pequeño comercio, logra registrar detalladamente.

Por mas de ochenta años Foto López tuvo como actividad económica fotografiar los acontecimientos mas importantes de la población y la región siendo una muestra elocuente del apogeo de la fotografía: en el archivo se encuentran registros de prácticas sociales y culturales que corresponden a una comunidad que le va dando paso a la modernidad durante el acelerado siglo XX, con un fuerte arraigo en tradiciones del mundo agrario que se van quedando atrás con el cambio de era.

Esto le permitió acumular imágenes significativas de la población y su transformación física, así como de los cambios sociales y culturales de los que fue testigo a lo largo del siglo XX, con registros que resultan relevantes no solo para su historia local, sino como testimonio de la historia y cultura misma del país.

Aunque Santa Rosa de Cabal no es una población que en la actualidad haga parte de unos de los epicentros económicos del país, si cumplió una función de dinamización económica con el auge cafetero, al ser uno de los puntos de la ruta del café, y parada indispensable de arrieros y viajeros que se dirigían desde el noroccidente hacia el sur, o centro del país. Por eso mismo, su archivo también es testimonio de cómo se modernizó esta zona del país.

“En los años veinte Colombia ya era el segundo productor mundial y el primer productor de cafés suaves (*milds*). El producto era considerado el motor de la modernización económica del país. Se vivía en la Colombia cafetera” (Palacios & Safford, 2002, pág. 504).

Este motor de modernización, va a modificar algunas relaciones sociales, y prácticas culturales que en algunas ocasiones se van a expresar en la fotografía como un hecho cultural propio de la modernización, ya que recoge concepciones de un mundo cambiante a modo de imagen fija, espejo de lo que acontece en el mundo “real”. Y es en este contexto, en el que el negocio abre sus puertas.

### 2.1. El negocio abre sus puertas

La Fotografía López<sup>2</sup> fue abierta como local comercial dedicado a la fotografía en 1919, por Gerardo López Alzate nacido en Santa Rosa de Cabal en 1897 y uno de los descendientes de su fundador (bisnieto): Fermín López. Realizó su proceso de formación en la Apostólica, una institución educativa de los padres vicentinos para quienes quisieran seguir el camino del sacerdocio, entre 1910 y 1916. De acuerdo a los registros de la Apostólica, del grupo de 21 estudiantes que comenzaron

---

<sup>2</sup> Nombre original de la Foto López cuando se abre el local comercial.

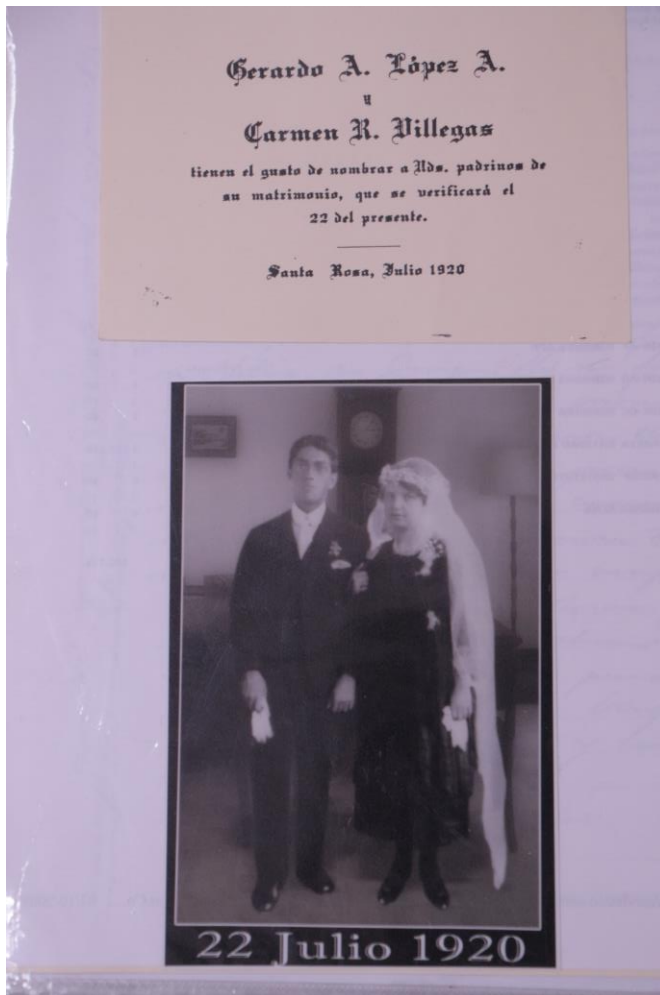


estudios, solo tres terminaron la formación hasta el grado quinto, entre ellos Gerardo, que durante el exigente periodo escolar tuvo como tutor al padre de origen francés Pedro Berit, quien llegó a Santa Rosa de Cabal después de participar en la primera guerra mundial, y que fue enviado a Colombia como misionero de su comunidad religiosa.



Gerardo López

En Julio 22 de 1920, contrae matrimonio con María del Carmen Villegas Buriticá, y de esta unión nacen catorce hijos de los cuales uno muere durante la infancia. Los hijos del matrimonio son: Jorge, Jaime, Ofelia, Guillermo, Luisa, Vicente, Blanca, Alberto, Germán, Marina, María Cristina, Gerardo y Carmen Lucía.



Matrimonio López Villegas

De sus hijos, dos se dedican a la fotografía como actividad económica: Jorge quien establece un local comercial en la población vecina de Chinchiná, y Jaime, mano derecha de su padre, quién continuará como dueño de la Foto López desde 1964 cuando le compra el negocio a su padre, después de décadas de acompañarlo como asistente.

Gerardo López recibió durante la década de los veinte, una beca para estudiar pintura y escultura en la escuela de Bellas artes de Bogotá y que como narra Viena

Villegas de López, esposa de su hijo Jaime, le permitió dedicarse a actividades paralelas a lo fotografía como la pintura y la escultura:

*“Pocos años después de su primer matrimonio, recibió una beca del municipio para estudiar pintura y escultura en la escuela de Bellas artes en Bogotá y aprendió este bello arte, al tiempo que Neftalí García también estudiaba en Bogotá escultura. Y fue así como también Don Gerardo trabajó como escultor y como tal retocaba las imágenes de los santos para la semana santa en diferentes municipios y debía permanecer en ellos semanas seguidas, durante las cuales le escribía a su esposa cartas llenas de cariño. Sus hijos mayores o reemplazaban en la fotografía y esa era la forma de asegurar los gastos que una familia de trece hijos requería. Cuando no viajaba y podía permanecer en su trabajo fotográfico, daba clases de pintura dentro*

*de la foto o en los bajos de la casa en la carrera 15, 11-15. Como pintor trabajó el óleo logrando magníficas obras, que vendía fácil y rápidamente para cubrir gastos de su familia. Entre sus hijos quedan algunos cuadros y en la alcaldía del doctor Guillermo García Aristizábal en octubre de 1998, se le rindió un homenaje como pionero de la fotografía, pintura y escultura. Se hizo exposición de muchas obras que pudieron recogerse con sus poseedores y se hicieron reproducciones fotográficas para sus hijos. Los telones quedaron en las casas de las hermanas vicentinas. De las obras de escultura sólo se conocen dos que quedaron en la ciudad: un cristo en la casa de doña Leticia Arango de Maya y un niño Jesús que se usó por largos años para las fotos de primera comunión y que estuvo en la Foto López hasta 1999, y fue donado a la parroquia del español” Testimonio.*

Este testimonio nos permite establecer que la mirada del fotógrafo se formó en dos momentos, el primero con las enseñanzas de padre Pedro Berit que tenía formación también como fotógrafo, y de quien aprendió las técnicas y los procedimientos, información que es necesario ampliar para establecer el lugar y las influencias de la formación del sacerdote; y un segundo momento durante su estadía en la escuela de bellas artes, donde posiblemente aprendió aspectos estéticos que fueron determinantes en su producción fotográfica. Gerardo López tuvo la formación artística a la que se podía acceder en su época.



Además de la fotografía, en el local de la Fotografía López, también estaban acondicionados espacios para la práctica pictórica y trabajos en yeso, ya que ocupaba todo el primer piso de la casa de Don Juan Andrés Ruiz, lugar en donde

actualmente permanece la foto López, aunque en un espacio más reducido. Don Gerardo realizaba encargos de las monjitas vicentinas como telones e imágenes de los santos, así como retoques para semana santa.

El material que hace parte del acervo es amplio en temas y formatos, y hay algunos momentos en los que es difícil establecer cuál de los López es el autor de las fotografías porque desde mediados de la década del treinta trabajaron conjuntamente, sin embargo, algunas imágenes cuentan con cualidades estéticas, en el manejo de la luz y los encuadres, que hacen pensar que quien capturó esos registros tenía una mirada particular, mas allá de la experticia técnica. Es muy probable que éstas imágenes correspondan al trabajo de Gerardo López, por su formación como fotógrafo y como artista.

Las fechas de los negativos almacenados comienzan en 1941, cuando llega la nueva tecnología del acetato, por lo que hay un cambio en la forma de producción durante los primeros veinte años de la fotografía López, en los que se utilizaba el vidrio como soporte de las imágenes fotoquímicas y que se reutilizaban por el costo de los materiales. Desafortunadamente, entre el material inventariado, solo se han encontrado cinco negativos sobre vidrio.

*sus hijos cuentan que tenían que ayudar a lavar los vidrios con agua jabonosa y una espuma, para que volvieran a servir como negativos para tomas más fotos. Los lavaban en la calle. Las fotos se secaban con una lona y luego se colocaban por el lado blanco en vidrios para que quedaran esmaltadas, brillantes, y se ponía otro vidrio delgado encima y eso se hacía logrando el sol en la calle también. Mucho tiempo después se consiguió una secadora y una esmaltadora eléctrica. Se colocaban las fotos en la secadora y se cubrían con una lona templada para que no se arrugaran. Tenían termostatos para graduar el calor* (Testimonio Viena Villegas de López).

De acuerdo al testimonio de Gerardo, hijo menor de Gerardo López, la familia se deshizo de los vidrios de este primer periodo de la Foto López, ya que eran muy frágiles y con el cambio de tecnología no les resultaba práctico conservarlos, sin embargo, en el álbum de la familia López Villegas es posible observar algunas copias sobre papel de imágenes capturadas en la primera etapa del negocio.



Hermanas de Gerardo López / foto del álbum familiar.



Jaime López, segundo hijo de Gerardo / foto del álbum familiar





Mosaico con fotos en el local comercial. Catálogo fotográfico.



Gerardo López Alzate en La Fotografía López. Sin fecha.



Actividades dentro y fuera del local comercial (retoque, revelado y a la entrada del local.



Anuncio publicitario de la Foto López. Imágenes de negativos.

## 2.2. Gerardo López y la fotografía en Colombia

Durante los años veinte, la fotografía en Colombia se había convertido en una práctica social destacada, aunque limitada a quienes contaban con los recursos necesarios para pagar por un retrato; pero además, era una actividad económica que le garantiza ingresos a quienes se dedicaban a la misma, por lo que para la época, era posible vivir como fotógrafo.



Imagen encontrada en el archivo a partir de negativo, sin fecha o referencia.



El negocio La Fotografía López se convierte en la actividad económica principal para la manutención de la familia López Villegas, además de otras actividades que se llevaban a cabo en el local comercial como ventas y clases de pintura. Los registros de Foto López que se conocen de esta década corresponden a retratos y a registros privados de su vida familiar.



Al igual que otros negocios de este tipo, los temas recurrentes eran la fotografía de estudio, entre las que se destaca el retrato, y encargos con propósito comercial. Eduardo Serrano en su historia de la fotografía en Colombia (2006) menciona algunos temas que hacen parte de la producción de los fotógrafos y estudios fotográficos de ésta época, temas que aparecen en la producción de Gerardo López Alzate.

#### **2.2.1. Retrato para las masas**

En la década del treinta, la cédula se convierte en el documento electoral obligatorio, por lo que proliferan los retratos de pequeño formato para identificación:

Pocos meses antes de que concluyera el gobierno de Olaya Herrera, quien fue reemplazado en la presidencia de la República por Alfonso López Pumarejo, el Ejecutivo, habida cuenta de que se encontraba vencido el plazo de suspensión autorizado por la ley para darle existencia a la cédula de ciudadanía, procedió a reglamentar la ley 31 de 1929, que como ya se dijo, estableció la cédula de ciudadanía tanto para que sirviera de título de elector como de requisito necesario para el ejercicio del derecho del sufragio (Mayorga Garcia, 2010).

Pero además, el uso de fotografías en la boleta de inscripción del ejército nacional, como la utilizada en el municipio de Quinchía Risaralda:

**EJERCITO NACIONAL**  
ZONA TERRITORIAL  
DISTRITO MILITAR N.º 19

**BOLETA DE INSCRIPCION N.º 3**  
Expedida al señor Emiliano Quinzón  
en el Municipio de Quinchía Departamento de Caldas  
el día 8 de junio de 1938.

DOMICILIO ACTUAL DEL INTERESADO  
Corregimiento: \_\_\_\_\_  
Barrio: \_\_\_\_\_  
Vereda: \_\_\_\_\_  
Calle Carrera Casa No. \_\_\_\_\_

**DATOS BIOGRAFICOS**

Hijo de Cesar Quinzón  
y de Julia Rosa Franco  
Natural de Quinchía  
Vecino de La Virgen  
Fecha de nacimiento 3 de setiembre 1902  
Estado civil Casado  
Profesión u oficio Agricultor  
¿Sabe leer y escribir? Si ¿Letrado? \_\_\_\_\_ ¿Profesional? \_\_\_\_\_  
Lugar donde trabaja Bateas  
Renta, sueldo o jornal Ochenta centavos (\$0.80)  
Cédula de ciudadanía número 312187 de Quinchía  
Residencia anterior \_\_\_\_\_  
Flador \_\_\_\_\_  
Dirección del flador \_\_\_\_\_  
¿Voluntario? \_\_\_\_\_ ¿Citado? \_\_\_\_\_ ¿Infractor? \_\_\_\_\_

(FIRMA) Jose Amador  
Asesor y Escribiente de Circunscripción

**DATOS MORFOLOGICOS Y CROMATICOS**

Color de la piel moreno Forma median  
Forma de la cara alargada bater nasal  
Frente: inclinación recta altura 7 anchura 11 1/2  
Orejas: tamaño regular forma triangular particularidad separado  
Cabellos: clase ondulada color castaño oscuro  
Cejas: forma recta escasas? si pobladas? \_\_\_\_\_ ¿depiladas? \_\_\_\_\_  
Ojos: tamaño mediano color castaño oscuro  
Nariz: dorso recto base horizontal  
Boca: tamaño grande  
Labios: clase grueso deformaciones \_\_\_\_\_  
Barba: abundante? \_\_\_\_\_ ¿escasa? si ¿naciente? \_\_\_\_\_  
Mentón: inclinación recto forma afuda  
Señales particulares: no tiene  
Defectos físicos visibles: \_\_\_\_\_

Primer examen médico. Acta N.º \_\_\_\_\_ Fecha \_\_\_\_\_  
Favorecido como \_\_\_\_\_ según Acta N.º \_\_\_\_\_  
¿Apto? \_\_\_\_\_ ¿Inhabilit absoluto? \_\_\_\_\_ ¿Relativo permanente? \_\_\_\_\_  
¿Relativo temporal? \_\_\_\_\_ Estatura \_\_\_\_\_  
Perímetro del tórax \_\_\_\_\_ Peso en kilos \_\_\_\_\_

(Firma) \_\_\_\_\_  
Oficial de Sanidad

¿Sorteado? \_\_\_\_\_ Fecha \_\_\_\_\_  
Favorecido como \_\_\_\_\_ según Acta N.º \_\_\_\_\_  
¿Incorporado? \_\_\_\_\_ Fecha \_\_\_\_\_  
Unidad \_\_\_\_\_  
Se le expidió libreta N.º \_\_\_\_\_ el \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 1938.

(Firma) \_\_\_\_\_  
Comandante del Distrito Militar No. \_\_\_\_\_

Modelo No. 3  
DUPLICADO  
Llévese con tinta firme. — No se admite papel carbón ni lápiz

imagen 1: archivo grupo de investigación Cultura Visual

Muchos de los establecimiento dedicados a los registros fotográficos encontraron en estos formatos una diversificación en su ejercicio y por supuesto una posibilidad para nuevos ingresos económicos. En el archivo Foto López hay cientos de registros de este tipo, desde la década del treinta, aunque es muy probable que ésta no fuera su única función. Se conocen usos de estas fotos en décadas posteriores en nuestro contexto, en donde se sacaban varias copias para ser repartidas entre el núcleo familiar, una conexión afectiva entre los miembros de una misma familia al llevar la imagen icónica de padres, hijos, hermanos o la pareja, en la billetera o el álbum familiar (Silva, 2010).

De igual manera, la práctica del retrato de estudio se extiende al grupo familiar, dándole nuevas posibilidades de registro y composición a los fotógrafos, permitiendo un mayor acceso para aquellas familias que no cuentan con los recursos necesarios para comprar una cámara fotográfica, por lo que acudían al estudio para tener un registro grupal. En estas fotografías es posible establecer

tipologías por los encuadres, la composición y la disposición de los fotografiados, como en las fotos de parejas, niños y familias que están en el archivo Foto López.

### 2.2.2. Fotografía al alcance de todos

La popularización de la fotografía en los años cuarenta en Colombia gracias a una expansión en el mercado, la aparición de dispositivos fotográficos más versátiles como las cámaras de carrete con doble óptica (rolleiflex), y la estandarización en los procedimientos de revelado que se ven reflejados en la reducción de los costos, hizo posible que se ampliaran los temas de interés para fotógrafos profesionales y novatos que incursionaron en la actividad por intereses económicos, estéticos o como pasatiempo.

Es así, como la cámara se desplaza a la calle, para registrar escenas de la cotidianidad urbana, del espacio público y el acontecer de la vida pública, en contraste con las imágenes predefinidas del estudio fotográfico.

Esto amplificó el campo de producción creando formas compositivas y expresiones, que enriquecieran la tradición en este género; por lo que es posible encontrar imágenes en las que los propietarios de los estudios, que por lo regular eran los mismos fotógrafos, incorporaron poses o encuadres creadas por ellos. En el caso de Foto López, se encontraron tiras de negativos de 6x6 de acontecimientos urbanos, registros rurales, paseos y viajes que son una muestra de este cambio.

Además, también es necesario mencionar que algunas familias tuvieron acceso a éstas cámaras por lo que los rollos se llevaban al estudio para ser revelados. Sin embargo en el archivo Foto López, no es posible establecer si algunas de las tiras encontradas corresponden a revelados hechos a particulares o si corresponden al trabajo profesional del fotógrafo porque no hay una identificación de los soportes (negativos) que permitan tener una mayor claridad.



imagen 2: dos tiras de 16 mm o negativos de 6x6 digitalizadas.

Estas dos tiras de fotos recogen dos secuencias de imágenes, en la primera de las instalaciones de la normal para señoritas Colegio Labouré, y la segunda de un día de elecciones.

### 2.2.3. Vida social



La diversificación de los registros hizo posible que encuentros sociales, hechos inesperados y actitudes espontáneas aparecieran como tema fotográfico en las imágenes, que empiezan a mostrar nuevas realidades como testimonio del contexto social del país. Se trata de registros que dan cuenta de las particularidades de individuos o de grupos, de sus circunstancias, convicciones y valores.



#### 2.2.4. Reportería gráfica

De esta nueva función de la fotografía se desprende la práctica de la reportería gráfica, protagonista en la mitad del siglo XX, con fotógrafos como Sady González, Manuel H. Rodríguez y Leo Matiz en Colombia.

En el archivo Foto López se encontraron algunas imágenes de acontecimientos del municipio de Santarosa de Cabal como incendios, eventos públicos masivos o acontecimientos políticos, pero no hay evidencia de que estas imágenes se hayan usado como registro de una noticia para ser publicada en un periódico local.



#### 2.2.5. Fotografía post-mortem

La fotografía post mortem es una práctica social que aparece de manera simultanea a la fotografía misma, inicialmente replicando los retratos post mortem que se hacían en pintura, en dónde se buscaba mantener la presencia de un ser querido fallecido con su retrato. Una forma extendida de preservar su imagen y mantenerla en el recuerdo.

El retrato post mortem no es una invención de la fotografía, sino algo que está integrado dentro de la sociedad occidental, dentro de su tradición de representación, teniendo mucho que ver con las creencias en torno a la muerte y al mas allá, que configuran un imaginario colectivo y que acaban por determinar unas actitudes típicas del hombre frente así mismo y a su razón de ser (De la Cruz Lichet, 2013, pág. 17).

Este tipo de fotografía, no ha sido muy estudiado en Colombia, pero es recurrente su aparición en el archivo Foto López y en otros archivos fotográficos en el país, con un número significativo de estos registros, por lo que es posible establecer que se trataba de una práctica común, realizada hasta la década del setenta aproximadamente si nos remitimos al archivo estudiado. Sin embargo para efectos del presente trabajo, solo se tendrán en cuenta los registros hasta 1949.



Estos registros se convierten en un material de gran valor histórico, que requieren de un análisis profundo sobre la dimensión social de la muerte y del recuerdo, en Santa Rosa de Cabal.

### 2.3. El archivo Foto López y la dialéctica de la imagen

El contexto temático presentado en el apartado anterior, nos ubica en un campo amplio de la fotografía en Colombia, sin embargo el material fotográfico de la Foto López tiene su propio itinerario fotográfico que obedece a los intereses y usos de la fotografía en su propio contexto, o como menciona Eirini Grigoriadou “la fotografía adquiere distintos significados según las circunstancias sociales, culturales, en fin, según el contexto de su producción revelando la relatividad, ambigüedad o mutabilidad de su identidad a tal grado que los elementos inherentes de su naturaleza quedan desvanecidos” (Grigoriadou, 2011, pág. 57).

Por esta razón el trabajo de archivo se vuelve fundamental para entender no solo el trabajo del fotógrafo, sino los intereses de registro de una población, ya que “en el análisis cuidadoso y sistemático de un conjunto de imágenes, no es difícil reconstruir el sistema de valorización y jerarquía que guía al fotógrafo en el momento de la toma” (Suárez, 2008, pág. 24), ya que “el fotógrafo como cualquier productor cultural utiliza técnicas para mostrar un mundo que está marcado por su propia mirada”, sugiere, impone una visión del mundo, demarca aquello que considera es esencial en la imagen, y por tanto en la cultura.

El archivo entonces, además de definir el corpus que propicie un acercamiento a la fotografía como insumo fundamental para la investigación científica, resulta ser el método para entender los intereses de registro fotográfico de una sociedad en transformación dadas las circunstancias propias de incorporación de dinámicas del proceso modernizador.

lo primero que se tuvo que realizar fue un ejercicio de organización siguiendo una pauta básica: tratar de mantener el origen de almacenamiento del material fotográfico. Fue así como para el proyecto se utilizaron tres fuentes del mismo protoarchivo. En primer lugar, material fotográfico almacenado en dos cajas marcadas con el rótulo Familia López Villegas, en segundo lugar cincuenta cajas



rotuladas con fechas: desde 1941 hasta 1950, y en tercer lugar, algunas copias sobre papel del álbum familiar de Jaime López, segundo hijo del fotógrafo Gerardo López Álzate.

Es así, como parte del trabajo de indagación, se realizó el inventario y categorización del material recopilado para la presente investigación de la siguiente manera:

1. Cuantificación.
2. Identificación de los formatos.
3. Descripción de los soportes.
4. Re almacenamiento.
5. Digitalización.
6. clasificación temática.

De este proceso técnico se pudo hacer una primer clasificación que corresponde a dos periodos de producción, material de 1919 a 1940 encontrados en cajas sin fecha, en algunas ocasiones se pudo establecer una fecha aproximada de registro por la referencia en el álbum familiar; y un segundo periodo que corresponde a las fotografías en cajas marcadas desde 1941 hasta 1949. Sin embargo, en algunas ocasiones, se pudo hacer referencia al material encontrado en dos cajas sin marcar, con otro que hacía parte de la misma secuencia en cajas con fecha.





imagen 3: después del re almacenamiento 1941-1950

De esta manera, se pudo reconocer los temas recurrentes en la producción del fotógrafo a través del proceso que Suarez denomina el análisis denotativo y connotativo del corpus (Suárez, 2008).

### **Análisis denotativo:**

En este primer tipo de análisis se reconocieron los temas generales, ya que en éste se hace referencia al objeto del registro y un primer agrupamiento en función de ese objeto. Este análisis “permite tener una primera aproximación al tipo de fotógrafo al cual nos estamos refiriendo, los temas principales que abordó, sus preocupaciones centrales, una primera organización temática y por tanto las características fundamentales de su obra” (Suárez, 2008).



Al seguir estos aspectos de la construcción de la imagen, se pudo establecer el contenido temático que se presenta a continuación:

	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	TOTAL
TOTAL	168	225	77	327	855	290	935	965	2205	6047

Tema	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	
Fotografía de estudio	158	218	77	325	794	280	909	882	1993	
Religioso	0	0	0	0	12	4	2	23	16	
Educación	0	0		0	2	0	1	1	6	
Urbano	6	2	0	0	18	2	10	27	91	
Rural	3	3	0	1	14	3	9	15		
Deportes		0	0	0	1	0	0	0	4	
Social		1	0	0	10	0	1	2	16	
Post mortem	1	1	0	1	4	1	3	15	40	
TOTAL	168	225	77	327	855	290	935	965	2205	6047

Tabla 1: inventario temático 1941-1949.

Formato	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	TOTAL
6x6	95	78	38	198	381	131	579	478	836	2814
6x9	33	129	39	77	343	83	266	287	517	1774
9x12	13	12	0	30	116	73	84	197	601	1126
placa	0	0	0	4	2	3	6	3	33	51
Tiras de 120mm	27	6	0	18	13	0	0	0	218	282

Tabla 2: inventario por formatos 1941-1949.

Pero además, la tecnología utilizada y los formatos nos dan pistas sobre el costo del registro fotográfico, ya que las fotografías en las que se usaban formatos de placa (13 x 18) o de 9 X12 implicaban un mayor costo de producción y por tanto un valor adicional para el cliente.

La información recopilada sobre cada negativo corresponde a los elementos constitutivos (el fotógrafo, el asunto, la tecnología) y las coordenadas de situación (el tiempo y el espacio) propuestas por Boris Kossoy:

Código	NOMBRE DE SERIE, SUBSERIE O ASUNTO/ TÍTULO	DESCRIPCIÓN DEL CONTENIDO	DESCRIPTORES					FECHAS EXTREMAS		UNIDAD DE CONSERVACIÓN					CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS			
			Idioma	Persona Jurídica/Natural	Toponímicos	Tenánticos	Cronológicos	Inicial	Final	Caja	Carpeta	Libro/Album	Sobre	Portanegativo	Soporte	Formato	Dimensiones (Alto x ancho)	Cromía
1944-3-001	Foto López	RETRATO MUJER	SPA		Santa Rosa	FOTO ESTUDIO	1944	oct-44	oct-44	X				X		6X6	4,5X6	B/N
1944-3-002	Foto López	RETRATO MUJER	SPA		Santa Rosa	FOTO ESTUDIO	1944	oct-44	oct-44	X				X		6X6	4,5X6	B/N
1944-3-003	Foto López	RETRATO MUJER	SPA		Santa Rosa	FOTO ESTUDIO	1944	oct-44	oct-44	X				X		6X6	4,5X6	B/N
1944-3-004	Foto López	RETRATO MUJER	SPA		Santa Rosa	FOTO ESTUDIO	1944	oct-44	oct-44	X				X		6X6	4,5X6	B/N
1944-3-005	Foto López	RETRATO MUJER	SPA		Santa Rosa	FOTO ESTUDIO	1944	oct-44	oct-44	X				X		6X6	4,5X6	B/N
1944-3-006	Foto López	RETRATO MUJER	SPA		Santa Rosa	FOTO ESTUDIO	1944	oct-44	oct-44	X				X		6X6	4,5X6	B/N
1944-3-007	Foto López	RETRATO MUJER	SPA		Santa Rosa	FOTO ESTUDIO	1944	oct-44	oct-44	X				X		6X6	4,5X6	B/N
1944-3-008	Foto López	RETRATO MUJER	SPA		Santa Rosa	FOTO ESTUDIO	1944	oct-44	oct-44	X				X		6X6	4,5X6	B/N
1944-3-009	Foto López	RETRATO MUJER	SPA		Santa Rosa	FOTO ESTUDIO	1944	oct-44	oct-44	X				X		6X6	4,5X6	B/N

**Tabla 3: FUID de la descripción del material fotográfico (base de datos construida).**

### **Análisis connotativo:**

Éste segundo análisis hace referencia al contenido mismo de las imágenes, el uso de elementos recurrentes que permiten establecer un código visual que coincide con los elementos propios de la imagen. “Las fotos tienen connotaciones estructurales, un conjunto de códigos susceptibles a ser leídos y entendidos por un colectivo particular que es quien recibe las imágenes” (Suárez, 2008) Estas corresponden a:

El trucaje: Recursos técnicos usados por el fotógrafo.

Las poses: a relación de punto de vista entre el objeto fotografiado y la cámara.

Objetos: elementos utilizados de manera recurrente para un tema o tipo de registro.

Fotogenia: Relacion fotógrafo-recursos técnicos-observador.

Esteticismo (retoque): retoque de imágenes para mejorar la apariencia de la misma.

Sintaxis: Construcción compositiva o disposición de los distintos elementos en función del cuadro de registro.



Los recursos usados por el fotógrafo, crean un panorama de análisis más profundo al de la identificación de temas, porque son sus propias nociones compositivas en función del universo socio-cultural en el que se mueve, las que consolidan nociones que permiten identificar el modelo cultural en el que está inmersa su producción. Espejo del mundo social del fotógrafo.

Estos temas constituyen tipologías del retrato, que tienen una relación entre los usos e intereses de la sociedad en la que se produjeron, y la fórmula o estandarización del registro generada por el fotógrafo. Las tipologías del retrato son definidas como composiciones sistemáticas en donde el fotógrafo estandariza su producción en función de unos hábitos de consumo (sintaxis), generalmente cargada de significación social, por lo que se replican y mantienen en el tiempo, hasta que la significación se modifica o aparecen nuevos hábitos de consumo.

Es así como se identificaron los siguientes asuntos o temas, que mantienen una sintaxis construida por el fotógrafo:

### 2.3.1. Fotografía de estudio



Doble registro con pose rostro de tres cuartos, golpe de luz natural por el costado generando un énfasis en el volúmen del rostro.

Formatos de bajo costo 6x6 y 6x9 Estas imágenes se encuentran en negativos de 6 x 6 cm, un formato de bajo costo, ya que se optimizaba el formato de placa 9 x 12 para hacer cuatro registros.



Rostro de frente mirando directamente a la cámara. Influencia del pictorialismo.





formatos de alto costo placa (13x18) que sugiere el estatus de los fotografiados en el contexto religioso, y formatos de alto costo placa (13x18) con recursos como pieles, sombrero y aditamentos que sugieren el estatus social de las retratadas.

### 2.3.2. Religioso

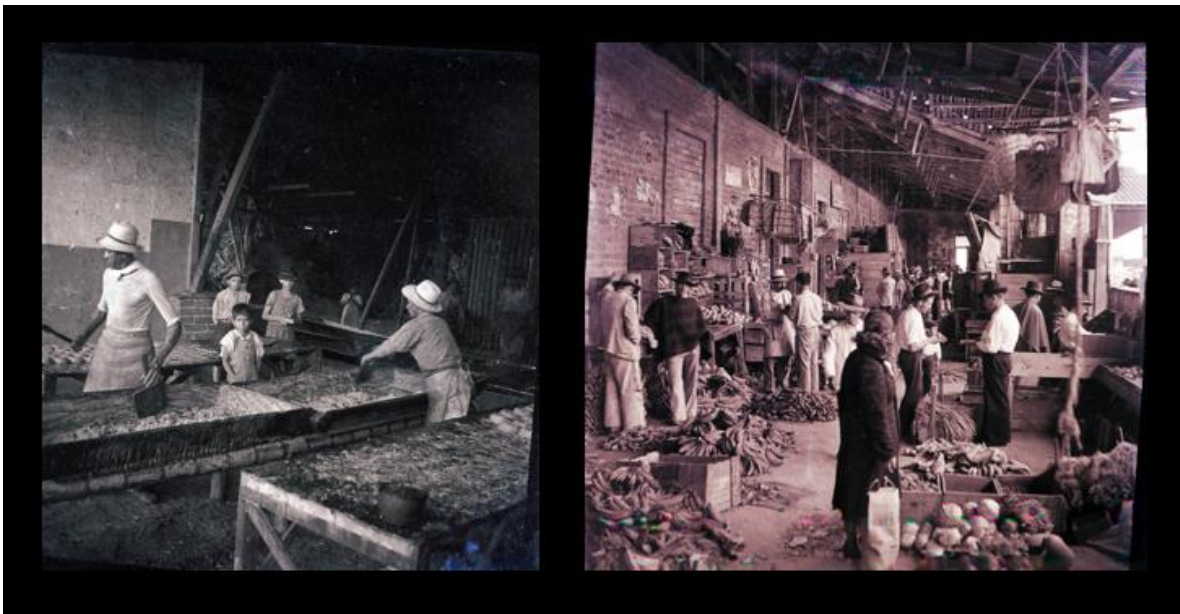


Altars, procesiones o rituales religiosos hacen parte del derrotero de escenas que hacen parte de esta temática. La multitud de objetos simbólicos utilizados son la principal característica de la tipología construida por el fotógrafo para dar cuenta del valor social otorgado al imaginario Católico.

### 2.3.3. Educación



### 2.3.4. Urbano

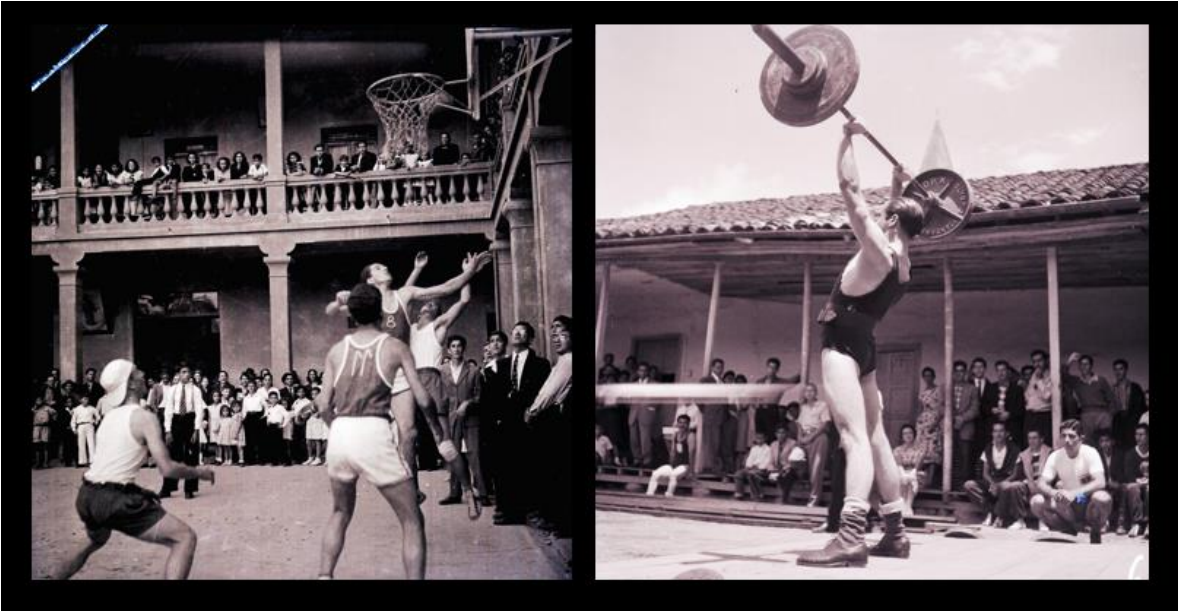




### 2.3.5. Rural



### 2.3.6. Deportes



### 2.3.7. Post-mortem



El uso de flores y el infante registrado en su féretro.

Sobre los temas identificados y el análisis denotativo y connotativo podemos afirmar que probablemente la influencia francesa (que se irá manifestando en su estética fotográfica), por su formación con el padre Pedro Berit se puede visualizar especialmente en el retrato, por eso para entender mejor el trabajo del fotógrafo, el material del archivo intervenido se dividió en dos periodos, acorde con la forma en que se encontró organizado.

El primer periodo corresponde a fotografías de 1919 a 1940, imágenes que se encuentran en el álbum familiar, negativos fotográficos y fotos de fotos a modo de copia almacenadas en cajas sin fecha en la bodega del local. Un periodo que podríamos caracterizar por cierto estilo afrancesado. Y el segundo periodo corresponde a fotografías de 1941 a 1949, que se encontraron en cajas fechadas por años, que al parecer corresponden a un intento de organización posterior, cuando el segundo hijo de Gerardo López, Jaime, asumió como dueño del local. Un periodo que podríamos caracterizar como mas comercial.

## PERIODO AFRANCESADO

Las fotografías identificadas del primer periodo son en su mayoría imágenes familiares, retratos en el estudio fotográfico y algunas reproducciones. Hay un interés por posicionar el negocio, y en ese sentido las imágenes obedecen a cánones afrancesados, popularizados en postales y tarjetas de visita, que correspondía a los referentes estéticos y culturales extendidos en la sociedad republicana de los años 20s y 30s, que si bien Gerardo López había aprendido directamente de su maestro francés, la sociedad colombiana y particularmente la antioqueña y caucana (que se encontraban geográficamente en Santa Rosa) ya los tenía bien incorporados en su imaginario por trabajos como los de Melitón Rodríguez y Benjamín de la Calle en Medellín y Federico Burckhardt en Cali. El uso de fondos pintados, de escenografías neo clásicas, objetos que contribuyen a crear personificaciones y el uso de poses en donde la mirada se pierde en el espacio, hacen parte del repertorio.

También es evidente una fuerte influencia del pictorialismo, una búsqueda por la imagen compuestas mas allá del simple registro, una preocupación por la luz, la pose y un juego de enfoque/desenfoque con la cámara con una deliberada intención de equiparar la fotografía con la pintura.



Los negocios de este tipo encuentra su apogeo hacia la década del veinte en Colombia, cuando una emergente población urbana acrecienta su interés y puede acceder a la producción de sus retratos, convirtiendo a los estudio en los grandes responsable de la expansión de la fotografía en el país.

## KODAK Y EL RETRATO MASIVO

Sin embargo, la masificación del retrato se da en la década del treinta, cuando la cédula se convierte en el documento electoral obligatorio, y se decreta que todo documento de identificación debe tener foto, por lo que proliferan las imágenes de pequeño formato para identificación. Muchos de los establecimientos dedicados a la fotografía encontraron en estos formatos una diversificación en su ejercicio y una posibilidad para nuevos ingresos económicos. Estos eran eficientes en su producción y reducían costos, al aprovechar al máximo el negativo tradicional de 9x12, del cual, se producían cuatro retratos. La disminución de los costos, aumentaba la posibilidad de que un mayor número de personas se fotografiasen, además de lo que nos dice Hugo José Suarez: “El retrato se convierte en una aspiración colectiva con la fotografía, y en la posibilidad de sentir que la promesa de igualdad de la modernidad se materializaba”. (2013, p.15)

El retrato es el tipo de registros más representativos de los *estudios fotográficos*, y en el caso de la Fotografía López no es la excepción. Es así como un 93% de las imágenes del archivo de Gerardo López recuperadas hasta 1949, unos 5.636 negativos, corresponde a este tipo de registros.

Del segundo periodo, es visible un cambio en las imágenes, al parecer coincidente con la estadía de Gerardo López como estudiante en la Escuela nacional de Bellas Artes en Bogotá, donde hizo pintura y escultura y accedió al conocimiento de algunas vanguardias modernas, aunque a la larga, se quedaría pintando cristos. En los retratos de familias, parejas, niños e individuos que hacen parte de la selección,

es posible apreciar la formación "académica" que recibió el fotógrafo al parecer durante la década del veinte, en donde los personajes fueron retratados siguiendo los códigos visuales de la época que corresponde a una escenificación mas cercana a los manuales de la Kodak: fotografía de frente, mirada directa y desaparición paulatina de los fondos pintados, coinciden con una producción mas mecánica, necesaria ante una demanda que exige que cada vez se haga menos pausa.

En la construcción de las imágenes es posible identificar también aspectos como el estatus y el rol social que se sugieren en la pose y la utilización de elementos de vestuario. La fotografía de estudio es la escenificación de los sistemas de valores de una comunidad.

Del primer periodo, en su mayoría fotografías de estudio, pasa a una diversificación de temas en el segundo. Además de retratos, hay fotografías de grupos familiares, de niños, de primera comunión, de parejas y fotografías post mortem, así como la aparición de temas propios de dinámicas urbanas como la educación, el comercio, los oficios, eventos sociales entre otros.

A pesar de la diversificación de temas, estos se centran en las manifestaciones propias de la modernidad en donde hay una emergencia de imágenes urbanas, y cierta opacidad de lo rural. Este énfasis plantean preguntas sobre los intereses de una comunidad que poco a poco va dando paso a formas de ser moderno.

Por ejemplo, mientras ser moderno en los veinte es hacerse un retrato con una puesta en escena en la que se **simula** una pose y se crea un artificio de si mismo, ser moderno en los cuarenta es tener un retrato que **insinúa** su rol, su oficio o engranaje en la sociedad, en alusión a su estatus.





Un estatus equiparable al del rol social dado por su oficio, surgen también en la fotografía de los grupos familiares, los cuales son recreados siguiendo tres parámetros fundamentales, el papel del padre como personaje relevante al que se le otorga un lugar en la composición que destaca su jerarquía al interior del grupo familiar, pero también en su rol social u oficio con algún elemento que haga alusión al mismo. Los niños generalmente aparecen en el centro, en la parte inferior, y la esposa a la izquierda del esposo o padre de familia.

Para Hugo José Suarez (2008, p.28) “la fotografía es un producto social que, bien observado, puede develar estructuras de sentido, valores, jerarquías, modelos culturales, en suma, una multiplicidad de saberes sociales”. y es en este sentido que las fotografías familiares son un reflejo de un modelo de familia patriarcal que queda expresado en la tipología utilizada por el fotógrafo para el registro de sus clientes, posiblemente como reafirmación de los roles de sus integrantes al interior de la familia.

Por otra parte, es interesantes la aparición de parejas y de niños como los personajes centrales de la imagen, no por el carácter del tema, sino por un tipo de registros tan definidos y repetitivos en su construcción, como lo devela el uso de los mismos recursos, como por ejemplo en las imágenes de niños en donde incorporó

el uso de mobiliario como una silla y una mesa para resolver un asunto técnico: nivelar la composición, y que los pequeños retratados quedaran a la altura de la cámara.



Los nuevos temas que aparecen, son resultado de otras necesidades sociales de registro que diversifican el trabajo del fotógrafo, lo sacan del estudio fotográfico y lo enfrentan a un mundo más complejo que requiere nuevas soluciones técnicas y otras construcciones compositivas y de encuadre. Temas relacionados con la vida

urbana y las dinámicas propias del mundo moderno que plantean nuevas visiones de la realidad como: una naturaleza dominada por el hombre, la ciencia paradigma de conocimiento, la incorporación de una economía de mercado que moviliza social y culturalmente, y la importancia de destacar los oficios, ya fueran éstos artesanales, técnicos o profesionales.

Esta clase de fotografías amplifican para nosotros el mundo del fotógrafo mostrándonos aspectos de la cotidianidad, hechos significativos para la vida social y un panorama del contexto cultural, en donde la vida cobra nuevas dinámicas.

Uno de los temas significativos del archivo corresponde a la fotografía Post Mortem, una práctica que aparece casi de manera simultánea a la invención de la tecnología fotográfica. Para finales del siglo XIX y comienzos del XX, era frecuente encontrar imágenes en las que el difunto era recreado con escenas en las que parecía vivo, sin importar el estado en el que se encontrara el cuerpo, incluso se conocen registros de cadáveres en proceso de descomposición en medio del grupo familiar. Con estas fotografías se buscaba conservar una última “imagen” del ser querido fallecido, como una forma de permanencia y trascendencia ante la muerte, destinada a ocupar un lugar significativo en el álbum familiar.

Las fotografías post-mortem del archivo *Foto López*, son una muestra elocuente de esta función social, en la medida en que reflejan un interés por preservar un “recuerdo” de quien no estuvo el tiempo suficiente en este mundo para hacerse un retrato, tal vez por eso, la mayoría de fotografías de este tipo son de niños en su cajón mortuario, cadáveres infantiles que como parte del ritual funerario, eran llevados al *estudio fotográfico*.

Lo que nos permite observar el material del archivo es un conjunto de valores ligados a la modernización económica y social de Santa Rosa de Cabal, pero que en otras dimensiones como la política y cultural sigue arraigada a valores de un estado confesional. El número de imágenes en que aparecen expresiones propias

del catolicismo y su injerencia en la vida social y cultural de Santa Rosa de Cabal ratifican el contraste. Suarez explica “La fotografía es, precisamente, un magnífico “continente”, a través del cual podemos ver sin mucha dificultad y utilizando la metodología apropiada, cómo se manifiestan las representaciones culturales mayores que responden a determinados momentos de la historia, con las respectivas visiones de mundo puestas en juego”. (Suárez, 2008, pág. 34). Las manifestaciones del mundo religioso católico en esta población, son un reflejo del periodo que se conoce como “Hegemonía conservadora” en donde se encomendó la educación de los nacionales a las comunidades religiosas como la Vicentina y los hermanos Maristas que se instalaron en Santa Rosa a finales del siglo XIX. Estas comunidades marcaron significativamente la vida espiritual, social, política y cultural en medio del crecimiento económico.

Este panorama temático ubica el archivo de La fotografía López en un lugar privilegiado para poder visualizar algunos aspectos relevantes de una población en un auge económico que Marco Palacios denomina el periodo de “La Colombia cafetera” en donde comienza parte de la modernización del país. Las imágenes se convierten entonces en un recurso para entender la manera en que se fue transformando esta sociedad durante la primera mitad del siglo XX.

Los registros inéditos abren además, un campo de investigación poco explorado en Risaralda, relacionado con el patrimonio visual, la historia de la fotografía y la imagen como forma de conocimiento histórico, campos de estudio con los que este proyecto pretende contribuir para ampliar la comprensión de la fotografía en el país.



### 3. Visibilidad histórica de la Modernización en Santa Rosa de Cabal

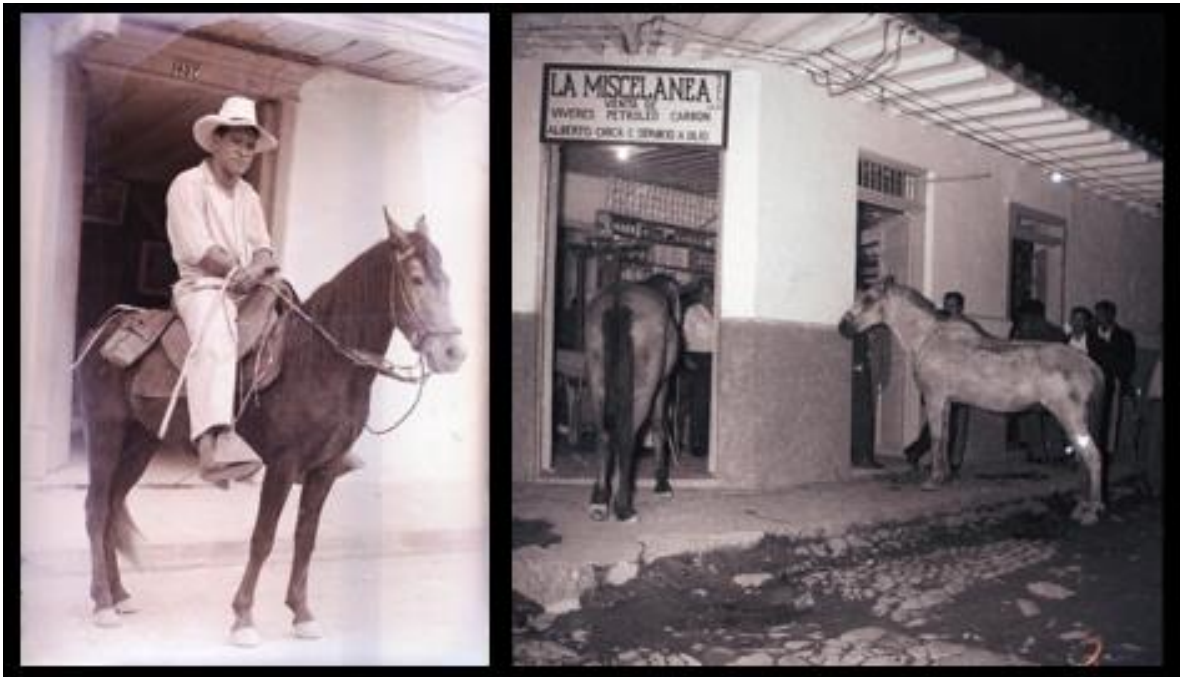
#### 3.1. Emergencia de lo urbano / opacidad de lo rural.



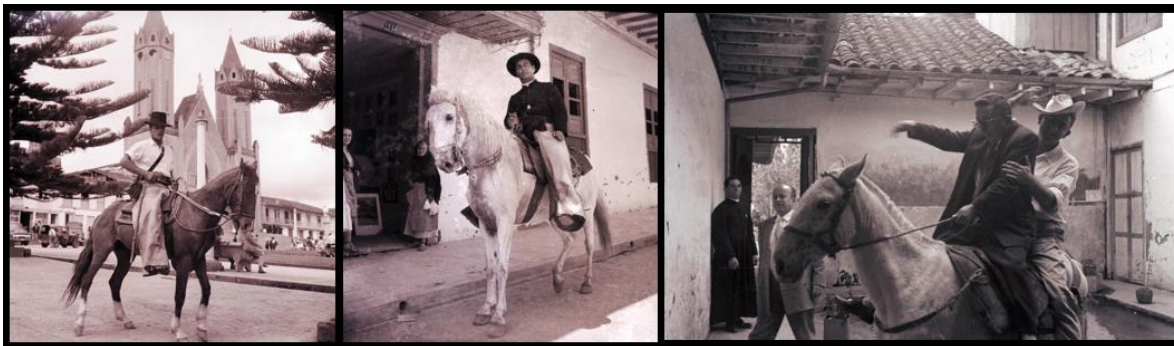




Mosaico 1: la vida fuera del poblado.







Mosaico 2: transporte rural en el casco urbano.









Mosaico 3: Bahareque, ladrillo y concreto.



Mosaico 4: entorno urbano y la vida en el municipio.

### 3.2. El ocio



Mosaico 5: formas de entretenimiento.





### 3.3. Economía del abasto



Mosaico 6: comercios



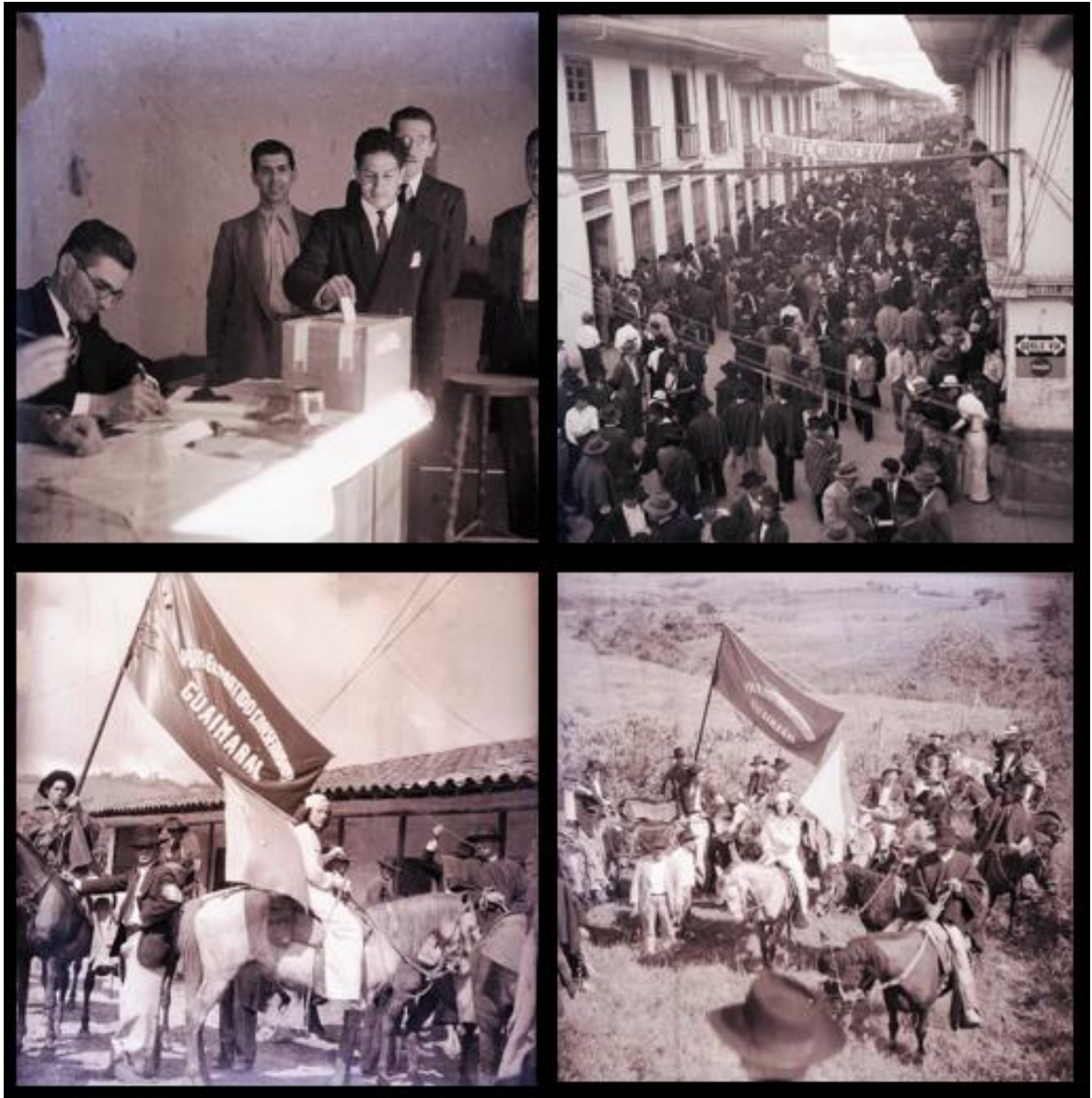
Mosaico 7: anuncios publicitarios

### 3.4. ¿Disputa Política?



Mosaico 8: conmemoración de la muerte del líder liberal asesinado Jorge Eliecer Gaitán.





Mosaico 9: Día de elecciones y recorrido de simpatizantes conservadores.

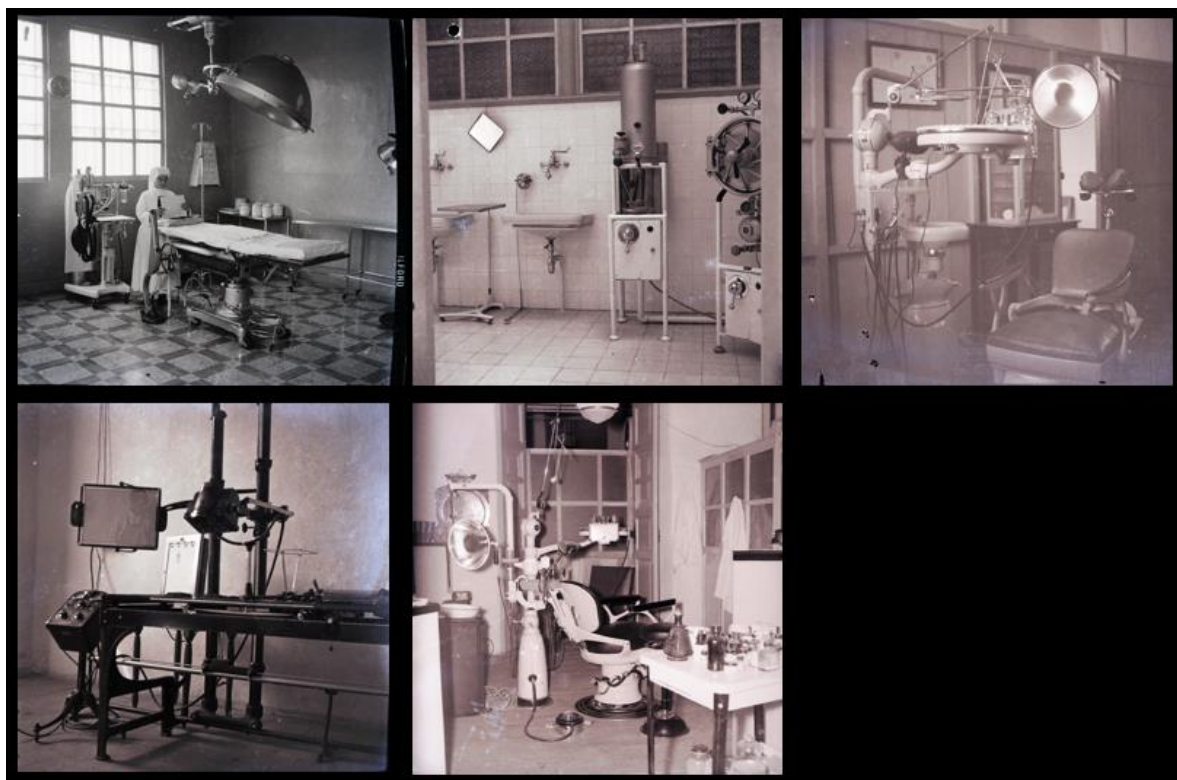


Mosaico 10: imágenes que promueven a los líderes políticos Laureano Gómez y Jorge Eliecer Gaitán.





### 3.5. Visión tecno-científica



Mosaico 11: dispositivos médicos y tecnológicos.

### 3.6. Los oficios



Mosaico 12: distintas actividades que van desde los oficios que no requieren ninguna formación hasta los propios de la formación universitaria como el médico.





Mosaico 13: atuendo del trabajador del campo.

### 3.7. Mundo familiar.



Mosaico 14: grupo familiar en el estudio fotográfico con iluminación natural.





Mosaico 15: grupo familiar en el estudio fotográfico con focos de luz artificial.



Mosaico 16: idea de familia. Representación en el estudio.



Mosaico 17: registros de otros modelos de familias, ausencia del padre. Interior estudio fotográfico.





Mosaico 18: grupo familiar en exterior.



Mosaico 19: la figura materna



Foto 1: figura paterna



Mosaico 20: parejas.



Mosaico 21: otras parejas.





Mosaico 22: vínculo fraterno

### 3.8. Universo infantil



Mosaico 23: tipología de niño con coche.



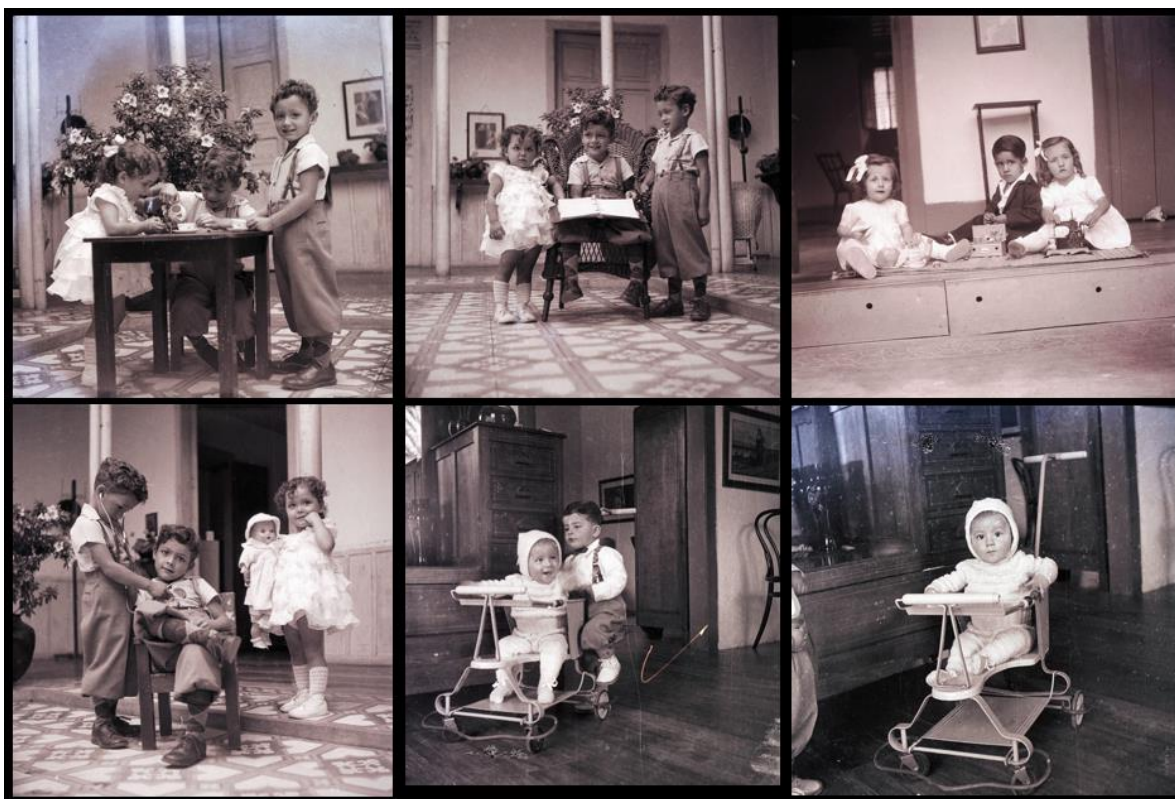
Mosaico 24: tipología de retrato infantil.



Mosaico 25: los niños de la familia.







Mosaico 26: los niños y la construcción de roles.

### 3.9. El reino de “nuestro señor”





Mosaico 27: altares.





Mosaico 28: tipología de primera comunión.



Mosaico 29: como ángeles.



Mosaico 30: visita del representante de dios en la tierra.

### 3.10. La belleza y la identidad.







Mosaico 31: tipología de retrato con fondo pintado y luz natural.



Mosaico 32: tipología de retrato con conrtina negra de fondo y luz artificial.





Mosaico 33: tipología de retrato Kodak.



Mosaico 34: Diversidad poblacional.



### 3.11. La masa, el crecimiento poblacional y el espacio público







Mosaico 35: eventos públicos sin referencia, de carácter religioso, deportivo y político.

### 3.12. La muerte: el ritual del adiós.



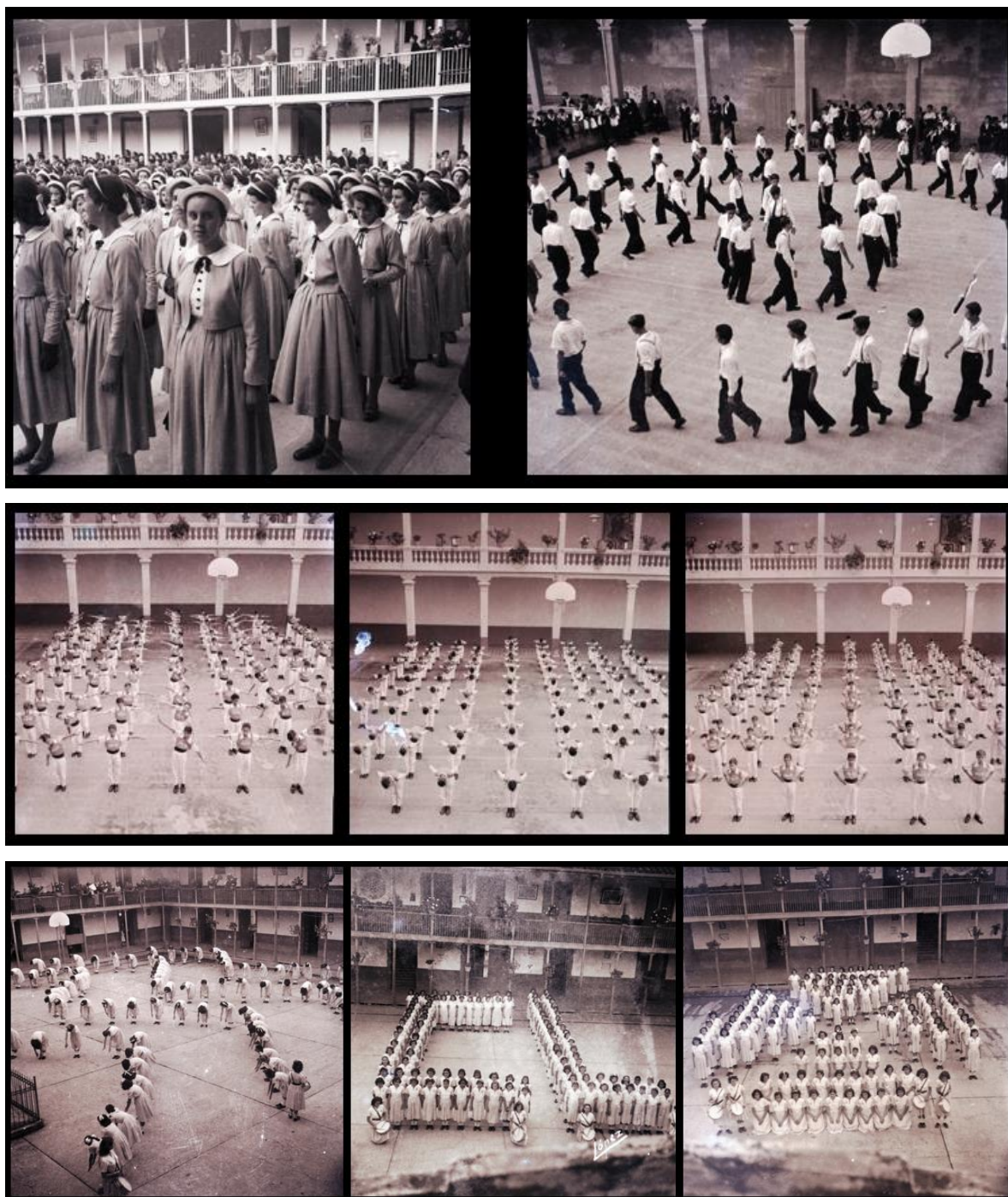
Mosaico 36: tipología post-mortem. Niño y familiar que lo sostiene.





Mosaico 37: tipología post-mortem. Niño en féretro.

### 3.13. Educación religiosa: Cultivar el cuerpo y el espíritu.



Mosaico 38: máquina humana de disciplinamiento.





Mosaico 39: colegio Labouré.







Mosaico 40: maestra y niñas. Colegio sin referencia.

### 3.14. El viaje y la dilatación del tiempo y el espacio



Foto 2: en la estación del tren.



Mosaico 41: visita a Bogotá.

#### **4. La fotografía López en Santa Rosa de Cabal: ¿Qué modernización?**

El periodo comprendido entre 1898 y 1930 se ha denominado desde la historia social y política como el de la “Hegemonía conservadora”, sin embargo para Marco Palacios esta periodización está definida por aspectos referentes a la política del país, especialmente la relación entre el estado y la iglesia sin hacer énfasis en la economía cafetera, que desde su perspectiva es bastante significativa para hablar de la modernización del país. Es así como Palacios propone otra periodización que va desde 1903 hasta 1946 y que denominó la Colombia cafetera, un periodo caracterizado por un incremento en la producción de bultos de café, aumento en las exportaciones y una dinámica económica que apalancó a un sector clientelar en las regiones.

Henderson afirma: “la súbita aparición del dinero en aquella nación pobre, remota tradicionalista, tuvo necesariamente profundas consecuencias. Y el hecho de que gran parte de este dinero llegara de inmediato a manos de una proporción considerable de la ciudadanía, en especial de los habitantes rurales, hizo de Colombia un caso extraordinario. El que la mayor parte de este dinero fuera generado por el café, el que la mayor parte de este fuese cultivado por pequeños propietarios y el que estos agricultores estuviesen dispersos sobre el macizo central de la cordillera, habría de tener importantes implicaciones para la nación” (2009, pág. 168), y ese fue justamente el caso de Santa Rosa de Cabal.

Una población que en 1919 pertenecía administrativamente al antiguo departamento de Caldas, con 20.017 habitantes (Hernández, 2011), 2400 de ellos viviendo en el caso urbano, y en el epicentro de una creciente economía cafetera, con tres millones quinientos ochenta y cinco mil doscientos veinticinco árboles de café en producción (Gómez Valderrama, 1994, pág. 249), la mayor de Caldas hasta 1950. Esto, sumado a una ampliación de la infraestructura y la



llegada del primer ferrocarril en 1925 estimuló el comercio y el crecimiento paulatino del pequeño poblado.

Es en este marco de crecimiento económico y poblacional, en el que emerge la Fotografía López como espacio cultural y como agente de modernización en la medida en que las dinámicas del estudio fotográfico son novedosas para su época por su carácter comercial en donde se requiere del dinero, para hacer un gasto distinto al de las necesidades básicas, pero que a incorporarse paulatinamente como una promesa de democratización propia de la modernidad. El retrato fotográfico para todos.

El inventario de las fotografías da cuenta de esto, unos pocos registros que sobreviven del primer periodo, y un paulatino incremento durante la década del cuarenta que obligó a realizar un almacenamiento por meses y años. Es evidente que este almacenamiento no fue muy eficiente, ya que el desorden y algunos negativos no corresponderían a la fecha de producción en la que se encontraron, pero aún así, las tablas construidas nos permiten poner en evidencia dos cosas, en primer lugar la diversificación de temas que inicialmente estaban restringidos a los retratos en el estudio y que poco a poco se fueron ampliando a otros tipos de registro, incluso por fuera del estudio fotográfico (que asociamos al acceso de otra tecnología más versátil, la cámara rolleiflex); y en segundo lugar, el evidente incremento en la producción hasta el año 1949.

La diversificación de los temas son evidencia de una sociedad en transformación, y el mismo estudio fotográfico se transforma de manera física, en su organización, en la tecnología utilizada y en los recursos usados como fondos, luces y poses que hacen parte de las fotos.

Entonces, ¿qué nos dicen las imágenes del Archivo Foto López sobre los cambios culturales durante el proceso de modernización en Santa Rosa de Cabal entre 1919 y 1950?.

En primer lugar resulta significativo observar el auge económico que contrasta con una marcada influencia religiosa, visible en el número de colegios y comunidades que se instalaron en la población desde finales del siglo XIX y que aparecen registrados en las imágenes, como las hermanas de la comunidad Vicentina que desde 1894 la convierten a Santa Rosa de Cabal en sede de su casa provincial y funda la Escuela Apostólica, y unos años mas tarde el colegio para señoritas Labouré que también aparece en los registros.

“Lo que nos permite observar el material del archivo es un conjunto de valores ligados a la modernización económica y social de Santa Rosa de Cabal, pero que en otras dimensiones como la política y cultural sigue arraigada a valores de un estado confesional. El número de imágenes en que aparecen expresiones propias del catolicismo y su injerencia en la vida social y cultural de Santa Rosa de Cabal ratifican el contraste” (Guarin Medina, 2017).

Es un factor contrastante, ya que como afirma Braun (2016) para 1933 el liberalismo estaba relacionado con el mundo urbano y la defensa de los pequeños propietarios en un mercado incipiente por un lado, y por el otro un conservadurismo que se repliega en el mundo rural. Un mundo rural que comienza a diluirse en los registros fotográficos con la fuerte presencia de construcciones *modernas*, calles y la expansión de un poblado que visiblemente empieza a modificar de una manera dramática el territorio. El cambio es registrado y se traduce en un conjunto de imágenes que muestran como el entorno urbano empieza a consolidarse además como un espacio para la vida social y el encuentro, en donde los edificios son la evidencia de que el poblado se está “actualizando” en sus dinámicas e infraestructura.

La preminencia de fotos urbanas, y la paulatina opacidad del mundo rural agrario, puede ser un síntoma de una comunidad que esta familiarizada con ese entorno y no desea registrarlo, o una modificación en los intereses que miran ahora solamente lo que ocurre en las calles del poblado.

El mundo urbano, con el trabajo del asalariado, y el rural con el del jornalero, pone en circulación dinero que permite la aparición de actividades de ocio que en las fotografías se pueden rastrear. Un ocio vinculado a la economía de mercado, en la medida en que no son actividades de distracción espontáneas, sino propiciadas por *comerciantes*, en la feria, la cantina, entre otros.

El pequeño comerciante moviliza una economía del abasto, que no funciona a gran escala, sino de productos al detal como los insumos de la canasta familiar, o para suplir necesidades de vestuario. En las fotografías no aparece la industria cafetera, ni aparentemente los grandes caficultores, pero si es evidente que los pequeños negocios eran lugares significativos y que se buscaba su promoción con anuncios realizados usando fotos, una forma muy básica de publicidad.

Es interesante además, identificar una necesidad de registro de aparatos “tecnológicos” que se presume eran fotografiados con el propósito de promocionar actividades ejecutadas con ellos, como el consultorio electro-medico que aparece en uno de los registros o aparatos odontológicos que se observan, entre otros. En muchos casos, los aparatos se pueden conectar con los profesionales que los utilizan, mostrando un escenario en donde hay una polaridad entre el oficio y la profesión, y al mismo tiempo como una muestra de la polaridad de “clase social”, o como preferimos nominarlo: capacidad de poder adquisitivo bajo o alto.

Estas nociones de oficio y poder adquisitivo se reflejan también en las fotografías de carácter familiar, que al ser contrastadas permiten construir un escenario en donde a través de la vestimenta, la figura patriarcal refleja su estatus u ocupación, lo que no ocurre con las figuras femeninas, que en este contexto generalmente aparecen referenciadas en su rol de madres. En muchas de las fotografías, se expresa la jerarquía familiar a través de la sintaxis de las fotos, es decir la ubicación de los personajes en el espacio del estudio y su composición.



Muchas familias aparecen en las fotos recreando la idea de familia tradicional católica, integrada por padre, madre e hijos; en otros, es evidente una realidad distinta, en donde la madre y sus hijos u otras configuraciones, aparecen para plantearnos un universo familiar amplio y diverso, pero siempre afectivo en la medida en que se desea el retrato. Los formatos en las tipologías de familia nos plantean aspectos como la economía familiar, ya que no podemos olvidar que los formatos cuadrados de 6x6 eran los de menor precio y pueden indicarnos el valor que el responsable económico del núcleo familiar estaba dispuesto a pagar por esa foto.

Dentro del mundo familiar se destaca el universo infantil que es recreado con grupos de niños en el estudio fotográfico con su propia tipología, el retrato del infante y algunas imágenes fuera del estudio posiblemente resultado de un evento festivo. Lo significativo aquí es el número de registros de este tipo, en donde los niños cobran relevancia en el mundo familiar, con sus propios modelos de registro y representación.

Además, en ese mismo mundo familiar y afectivo encontramos fotos de parejas, posiblemente novios, esposos, hermanos y tal vez tipos de parejas no aprobados socialmente, pero igualmente registrados con esta tipología, como parejas del mismo sexo. Las fotos en sí mismas no nos permiten concluir ese escenario, pero si es interesante encontrar dos personas del mismo sexo en un tipo de fotografía que de manera estandarizada se utilizó para registrar esposos.

Y de esa conexión afectiva, también se desprende la idea de “retrato” que si bien como se explicó anteriormente tuvo su expansión gracias a su incorporación en el documento de identificación, sus antecedentes son tan antiguos como las representaciones figurativas de la historia del arte. El deseo de poseer una imagen de si mismo, se puede rastrear en el álbum familiar y en algunas ocasiones en las muestras de afectividad al obsequiarla a un ser querido. El retrato fotográfico está asociado a la idea de democratización de la

modernización, por eso el deseo extendido de “retratarse” en el estudio, como muestra de pertenecer a ese “nuevo” mundo.

Tal vez por esta razón, encontramos todo un espectro de diversidad demográfica y social, que enriquece la idea tan restringida sobre el poblamiento de los municipios de la llamada colonización antioqueña. Estas imágenes deben obligarnos a replantear el modelo poblacional “blanco” tan extendido en el viejo Caldas, y hacer una revisión de las dinámicas que influyeron en la instauración de ese discurso y del crecimiento demográfico.

La foto de identidad y la foto de retrato son los tipos de registros más producidos en la Foto López, en donde además resulta claro el cambio de tecnología y transición entre el pictorialismo y el modelo Kodak. El cambio en los fondos, en el uso de la luz, en la pose y el encuadre y el tipo de cámara muestran una producción y practicas cambiantes al interior del estudio fotográfico entre 1947 y 1949. Es posible que estas modificaciones se deban no solo a la expansión de la Kodak, sino también por un cambio generacional entre Gerardo López Alzate y su hijo Jaime.

La marcada influencia religiosa en Gerardo López es evidente, su educación en la Apostólica, su ferviente devoción por las imágenes cristianas que hacia en arcilla e incorporaba como objetos en sus fotografías de primera comunión, así como sus cuadros. Todos ellos en sintonía con su cercanía al laureanismo, lo convierten en un personaje bastante representativo del conservadurismo de la primera mitad del siglo XX.

Sus fotografías además son un reflejo de la marcadísima influencia de la religión católica y las comunidades religiosas en Santa Rosa de Cabal en donde la iglesia y su institucionalidad son un factor determinante en la vida política, pública y privada. Especialmente la educación, en donde las actividades enfocadas en el cuerpo aparecen como una forma de control y adoctrinamiento

que se ven bastante ilustradas en las imágenes. El sistema educativo como una máquina humana de disciplinamiento es manejado completamente por las comunidades religiosas en Santa Rosa de Cabal, lo que la ubican como población representativa de la mentalidad y política conservadora.

“Las manifestaciones del mundo religioso católico en esta población, son un reflejo del periodo que se conoce como “Hegemonía conservadora” en donde se encomendó la educación de los nacionales a las comunidades religiosas como la Vicentina y los hermanos Maristas que se instalaron en Santa Rosa a finales del siglo XIX. Estas comunidades marcaron significativamente la vida espiritual, social, política y cultural en medio del crecimiento económico” (Guarin Medina, 2017).

La marcada influencia de estas comunidades se proyecta en el número amplio de fotos que muestran altares, primeras comuniones, personajes de la iglesia que reafirman toda la imaginería religiosa del mundo conservador. Pero este imaginario se proyecta también en la política, es así como las imágenes de Laureano Gómez, líder conservador pululan en el archivo, mostrando la afinidad ideológica del fotógrafo o de la población santarosana en general. Religión y política se mezclan, en donde los párrocos y religiosos aparecen como líderes sociales y los políticos como religiosos.

La política explícitamente aparece expresada en las imágenes de los líderes opositores Laureano Gómez y Jorge Eliecer Gaitán en la iconografía particular de los caudillos, además del registro de un día electoral desde la campaña afín a los conservadores. No hay registros que pongan en evidencia las tensiones ideológicas y políticas, y mucho menos de la violencia desencadenada por el choque de estas dos visiones de mundo, pero si la concurrencia de público masivo alrededor de personajes de la vida política en el espacio público.

El espacio público, resultado de recientes relaciones urbanas, es ahora el espacio de la congregación masiva, de la procesión, de las filiaciones políticas y

los actos públicos. La masa aparece como un personaje en algunos de los registros, no como asunto de la foto sino como parte de actos religiosos, políticos y sociales, la masa del espectáculo público.

Esta masa, que se congrega alrededor del acontecimiento, se disipa y diluye cuando se trata del mundo íntimo de la muerte. Ésta aparece aquí, recreada con su cara más trágica, la de los niños que dejaron este mundo antes de tiempo, y que para el consuelo de sus padres son fotografiados por última y tal vez primera vez como prueba de su existencia fallida, del amor fraterno y del recuerdo que debería prevalecer.

Niños en su féretro, y en muchos casos en las brazos de alguno de sus padres, sin simular la vida o negar la muerte. Es posible que ésta práctica fotográfica se hubiera incorporado al ritual funerario, dado el número tan amplio que hay de este tipo de registros en el archivo, especialmente 1950, que si bien como fecha no corresponde al periodo de la indagación, se pudo cuantificar el número de fotos con estas características en la fase de inventario.

El espacio íntimo de la muerte es todo un tema de investigación que se abre ante los hallazgos de estas fotografías, pero en este caso solo podemos agregar que la construcción particular del estudio La Fotografía López, es una tipología específica por la sintaxis de las imágenes. La composición, los recursos y el escenario deben ser estudiados como parte de unos modos de representación propios de ese contexto socio-cultural, y por lo tanto sus significaciones.

Contrastando con la muerte como un viaje al mas allá, aparecen los viajes que dilatan el tiempo y el espacio terrenal. El tren y un viaje a Bogotá, son la evidencia de un población que se moviliza, y que a través de las fotografías construye un relato de ese viaje. Lugares emblemáticos aparecen, pero en este caso más que el lugar en si mismo, es mostrar su presencia en ese lugar lejano y distante para los vecinos, amigos y parientes. El viaje aparece como un

descubrimiento de las calles y paisajes desconocidos, pero también como una condición de modernidad.

Son muchas las nociones que se presentan en las imágenes relacionadas con el proceso modernizador, pero también muchas las que se ocultan, sin embargo es innegable que el estudio fotográfico de la Fotografía López es un universo vasto de significaciones que no se agota en este trabajo, y del que las interpretaciones buscan presentar un panorama general, justamente por los alcances y limitaciones que tiene un trabajo como este. El propósito es que cada uno de los planteamientos que de manera muy general se han realizado, se puedan traducir posteriormente en líneas de trabajo e investigaciones puntuales sobre el material y temas aquí presentados.

## **5. CONCLUSIONES**

El estudio fotográfico la Fotografía López es resultado del crecimiento económico de Santa Rosa de Cabal, en donde se constata un mercado para los servicios de fotografía, y la existencia de otros locales identificados en las imágenes (Foto lux), como evidencia de un campo cultural de producción amplio y un mercado lo suficientemente copioso como para que esta pequeña población contara con varios estudios que se traducen en una economía cultural característica de la modernización.

El estudio fotográfico como espacio cultural es un agente de modernización, que en el caso de Santa Rosa de cabal, logró adaptar modelos de registro universales a las necesidades e intereses de una sociedad agraria y campesina



que requería retratos para identificación, pero también otro tipo de registros a luz de sus propias significaciones. Fotografías post-mortem, disciplinamiento escolar, retratos familiares idiosincráticos, roles sociales, entre otros, son temas que recogen un conjunto de representaciones sociales específicos de una sociedad en una temporalidad: el mundo social fotografiado.

Las imágenes dialécticas que emergieron corresponden a una sociedad con una modernización emergente, donde el interés por la tecnología, el comercio, y el retrato moderno, contrastan con una imaginería religiosa que resulta determinante en la vida social y privada. El mundo religioso permea el trabajo en el estudio, los acontecimientos públicos, la educación y los rituales. Todo un universo simbólico que hace presencia en las fotografías como un espejo de lo que ocurre en el mundo social.

La economía cafetera no aparece en el material analizado, salvo en el vestuario muy característico de los jornaleros que hemos presentado en la imagen dialéctica de los oficios, esta imagen termina siendo un estereotipo construido a partir de algunos elementos reiterativos del vestuario. A partir del material fotográfico analizado no es posible entender dinámicas económicas o relaciones sociales y políticas, ni los conflictos que de estas se derivan, ya que lo fotográfico se remite al campo cultural de la representación y la significación.

Eso significa que los hallazgos se remiten al universo del estudio fotográfico, en donde lo representado, lo que aparece y lo que no, dan cuenta de unos modelos de mundo, unas mentalidades y unas prácticas visuales como reflejo de un mundo social en el que operan esas imágenes y adquieren sentido, a los que este trabajo hace una primera aproximación.

Son innegables los vacíos e Interrogantes que emergen de la presente investigación, pero se espera que algunos de los hallazgos den apertura a otras indagaciones sobre: la fotografía post-mortem, el retrato, la memoria fotográfica

y el mundo religioso entre otros, por eso la convicción de que algunos de estos resultados van a permitir apuntalar estas nuevas indagaciones.

## 6. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes de Archivo

Archivo de la Apostólica, Santarosa de Cabal.  
Archivo Histórico del departamento de Caldas.  
Archivo General de la Nación AGN.  
Archivo Universidad Nacional de Colombia.  
Archivo digital BPP Biblioteca Pública Piloto.

### Bibliografía del Balance Historiográfico

Acosta, L.F, (1995). Entre la historia y el cine. *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, (22), 123-131. Recuperado desde <http://www.revistas.unal.edu.co>

Acosta, Luisa Fernanda,(2005). Celebración del poder e Informacion Oficial. La Producción Cinematográfica informativa y comercial de los Acevedo (1940 - 1960). *Historia Crítica*, (28), 59-80. Recuperado desde <http://historiacritica.uniandes.edu.co/>

Carreño, A.M, (2005). Más allá de la palabra. Experiencias y reflexiones sobre el uso de fuentes no escritas para el conocimiento de la vida material. *Historia Crítica*, (29), 163-72. Recuperado desde <http://historiacritica.uniandes.edu.co/>

Fino Sandoval, M.P, (2001). Una mirada a "El tigre y el dragón", a propósito de la historia del poder. *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, (28), 78-89. Recuperado desde <http://www.revistas.unal.edu.co>

Jiménez Hernández, W Ferney,(2012). El Papel Periódico Ilustrado y la configuración del proyecto de la Regeneración (1881-1888). *Historia Crítica*, (47), 115-138. Recuperado desde <http://historiacritica.uniandes.edu.co/>

Montero Díaz, J. y Paz M.A. Rebollo, (2013). Historia audiovisual para una sociedad audiovisual. *Historia Crítica*, (49), 159-183. Recuperado desde <http://historiacritica.uniandes.edu.co/>

Núñez Espinel, L. A, (2006). Imágenes y símbolos en la prensa obrera colombiana de las primeras décadas del siglo XX: un análisis de la iconografía popular. *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, (33), 61-83. Recuperado desde <http://www.revistas.unal.edu.co>

Restrepo, O, (1999). Un imaginario de la Nación. Lectura de láminas y descripciones de la comisión corográfica. *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, (26), 30-58. Recuperado desde <http://www.revistas.unal.edu.co>

Rojas Cocoma, C,(2012). Entre cristales y auras: el tiempo, la imagen y la historia. *Historia Crítica*, (48),163-183. Recuperado desde <http://historiacritica.uniandes.edu.co/>

Quinteros, G. O. y Guterres Ludwig,F.A(2010). Avisos publicitarios y Revolución de Mayo en la prensa gráfica. El Día, 1943-1958. *Historia Crítica*, (42), 112-137. Recuperado desde <http://historiacritica.uniandes.edu.co/>

Tuñón, J. (1998). Crónica de un encuentro anunciado: Del cine Lumière a la nueva historia cultural. *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, (25), 337-350. Recuperado desde <http://www.revistas.unal.edu.co>

Weiler, V. (1996). Peter Burke The fabrication of Louis XIV. New haven & London.  
*Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, (23), 342-345.  
Recuperado desde <http://www.revistas.unal.edu.co>

### **Bibliografía general**

- Arostegui, J. (1995). *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Critica.
- Bacca, R. R. (2010). *Introducción teórica y práctica a la investigación histórica. Guía para historiar en las Ciencias Sociales*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Facultad de Ciencias Humanas y Económicas.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Benedict, A. (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, S.A.
- Benjamin, W. (2010). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. (B. Echeverría, Ed.) Bogotá D.C., Colombia: Ediciones desde abajo.
- Benjamin, W. (2013). *Sobre la fotografía*. Aldaia, Valencia, España: Pre-textos.
- Berger, J. (2002 (1974)). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Braun, H. (2016). *Mataron a Gaitán* (1º edición en Colombia ed.). Bogotá, D.C., Colombia: Penguin Random House.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. (2ª edición ed.). Madrid, España: A. Machado Libros, S.A.
- Buck-Morss, S. (2007). Estudios visuales e imaginación global. *Estudios visuales*.
- Burke, P. (2003). *Formas de hacer historia*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Burke, P. (2004). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, España: Crítica, S.L.
- Casajús Q., C. (2009). Evolución y tipología del retrato fotográfico. *Anales de Historia del Arte*(19), 337-256.
- Collingwood-selby, E. (2009). *El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Metales Pesados.

- Corredor, C. (Junio de 1992). Los límites de la Modernización. *Cuadernos de Economía*(17), 226-230.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- De la Cruz Lichet, V. (2004). Miradas enfrentadas. (indagaciones sobre la identidad a través del retrato fotográfico). *VArte*, 16.
- De la Cruz Lichet, V. (2013). *El retrato y la muerte: la tradición de la fotografía post mortem en España*. Madrid, España: Tempora.
- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, Argentina: La Marca editora.
- Finol, D. E., Djukich de Nery, D., & Finol, J. E. (2012). Fotografía e identidad social: Retrato, foto carné y tarjeta de visita. *Quórum Académico*, 9(1), 30-51.
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de pandora: la fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Freund, G. (2017). *La fotografía como documento social* (2ª edición ed.). Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Frizot, M. (2009). *El imaginario fotográfico*. México D.F., México: Ediciones Ve S.A.
- Gizburg, C. (2010). *El hilo y las huellas*. Buenos Aires, Argentina.
- Gómez Valderrama, F. (1994). *Santa Rosa de Cabal Historia y futuro 1844-1994*. Pereira: Papiro.
- Goyeneche G, E. (2009). *Fotografía y sociedad*. Medellín, Colombia: La Carreta Editoriales E. U.
- Grigoriadou, E. (2011). *El Archivo y las tipologías fotográficas. De la nueva objetividad a las nuevas generaciones de fotógrafos en Alemania: 1920-2009*. Universidad de Barcelona , Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía i Historia,. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Guarin Medina, J. (2017). Álbum de la memoria visual de Risaralda. En G. Suárez, & G. Suárez (Ed.), *Fotográfica Bogotá 2017: Territorios* (págs. 314-325). Bogotá: FotoMuseo.



- Guarin Medina, J. (2017). Foto López: memorias fotográficas de Santa Rosa de Cabal, Risaralda. *Revista memoria* (17), 90-112.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo 1920-2010*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.
- Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencia del tiempo*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Henderson, J. (2009). *La modernización en Colombia: los años de Laureano Gómez 1889-1965*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Kossoy, B. (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires, Argentina: Editorial La marca.
- Kracauer, S. (2008). *La fotografía y otros ensayos*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, S.A.
- Kracauer, S. (2010). *Historia: las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Krauss, R. (2002 (1990)). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, España: Gustiavo Gili S.A.
- Londoño Velez, S. (2009). *Testigo ocular: la fotografía en Antioquia 1848-1950*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Londoño, P. (mayo de 1988). El patrimonio fotográfico en Colombia: estado de la cuestión. *Revista Estudios Sociales*(2), 107-126.
- Mayorga Garcia, F. (2010). La primera cédula de ciudadanía en Colombia 1929-1952 o el fracaso de una institución. *Revista Chilena de Historia del Derecho*, II(22), 955-986.
- Miguel, J. M., & Ponce de León, O. G. (1998). Para una sociología de la fotografía. *Reis: Revista Española de investigaciones sociológicas*(84), 83-124.
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, SA.
- Palacios, M., & Safford, F. (2002). *Colombia país fragmentado, sociedad dividida*. Bogotá, Colombia: Editoria INorma, S.A.

- Salvatore, R. (2006). *Imágenes de un imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Suramericana S.A.
- Serrano, E. (2006). *Historia de la fotografía en Colombia 1950-2000*. Bogotá, Colombia: Editorial Planet Colombiana S. A.
- Silva, A. (2010). *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*. Medellín, Colombia: Sello Editorial Universidad de Medellín.
- Sontag, S. (2017). *Sobre la fotografía*. Bogotá, Colombia: Penguin Random House Grupo Editorial S.A.S.
- Sougez, M.-L. (2003). *Historia de la fotografía*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Suárez, H. J. (2008). *La fotografía como fuente de sentidos*. San José, Costa Rica: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).
- Yacavone, k. (2017). *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía* (primera edición en español ed.). (N. Molines, Trad.) Barcelona, España: Alpha Decay.